curente si sinteze

Forma ca viziune

grigore arbore 44

editura meridiane

au apărut

DAN GRIGORESCU	Expresionismul
VIORICA GUY MARICA	Arta gotică
HENRI FOCILLON	Anul o mie
PAUL SIGNAC	De la Delacroix la neoimpresionism
VIORICA GUY MARICA	Clasicismul în pictura franceză
JEAN GRENIER	Eseuri asupra picturii contemporane
DAN GRIGORESCU	Cubismul
ION BIBERI	Arta suprarealistă
PAUL CONSTANTIN	Industrial Desing
NICOLAS SCHÖFFER	Noul spirit artistic
ROBERT GOLDWATER	Primitivismul în arta modernă
VIRGIL VĂTĂȘIANU	Metodica cercetării în istoria artei
DAN GRIGORESCU	Pop Art
GRIGORE ARBORE	Futurismul
RENE BERGER	Artă și comunicare
HUGH HONOUR	Neoclasicismul
MIRCEA DEAC	Impresionismul în pictura românească
S. TSCHUDI MADSEN	Art Nouveau
AMELIA PAVEL	Impresionismul și premisele sale
GRIGORE ARBORE	Cetatea ideală în viziunea Renașterii
PAUL OVERY	De Stijl
DAN GRIGORESCU	Constelația Gemenilor
ANDREI CORNEA	„Primitivii" picturii românești moderne
ELIZABETH GECK	Gutenberg și arta tiparului
MARIUSZ KARPOWICZ	Arta poloneză în secolul al XVII-lea
MARIO DE MICHELI	Manifeste revoluționare
NICOLAS SCHÖFFER	Orașul viitorului și cibernetica
GEORGE HENDERSON	Goticul
ABRAHAM MOLES	Psihologia kitsch-ului

Scanned with OKEN Scanner

FORMA CA VIZIUNE

Scanned with OKEN Scanner

CURENTE ŞI SINTEZE

44

Prezentarea grafică a seriei:
IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

GRIGORE ARBORE

FORMA CA VIZIUNE

considerații asupra barocului

EDITURA MERIDIANE
București, 1984

În loc de prefață

Cartea aceasta îi poate apărea cititorului hibridă. Ea nu are într-adevăr nici structura unei monografii și nici pe aceea a unei lucrări cu pretenții de sinteză. La prima opțiune ar fi determinat-o titlul ei, iar la a doua titlul colecției în care apare. Din mai multe motive autorul a ales o soluție mixtă: a încercat, pe de o parte, să precizeze ariile problematice ale creației berniniene în contextul artei europene a secolului al XVII-lea respectînd pe cît i-a fost posibil o ordine cronologică, iar pe de alta să sugereze posibile conexiuni pe verticala și orizontala istoriei. Caracterul descriptiv-analitic al multor pagini este justificat de obligația de a oferi cititorului o informație de bază fără de care orice generalizări ar pluti efectiv în aer. Atunci cînd s-a considerat că informația privind o anume problemă îi este ușor accesibilă cititorului în limba română, s-au indicat sursele, iar subiectele legate de ea nu au mai fost tratate separat, ci în cadrul altor arii problematice conexe. Nu există, spre exemplu, un capitol separat despre concepțiile artistice ale lui Bernini: ele au fost legate direct de realizarea unor opere. Nu există nici un capitol separat despre moștenirea artistică a lui Bernini. Un atare subiect este de competența unei cărți ce s-ar ocupa exclusiv de stilistica artei secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Ne-am limitat la cîteva aluzii privind atelierul lui Bernini, considerînd că ele pot da măsura corectă a mo-

Scanned with OKEN Scanner

dului cum se propagau ideile artistice prin intermediul discipolilor. Unele opere, dat fiind caracterul rezolvării artistice, ar fi meritat şi ele o tratare mai amplă: s-a ţinut cont însă, în general, de incidenţa avută asupra culturii figurative a epocii. În capitolul final aria consideraţiilor asupra raportului între stilisticile personale şi peisajul artistic european al epocii se lărgeşte considerabil din dorinţa de a da unele indicaţii, fatalmente generale, despre modul cum au fost recepţionaţi unii stimuli artistici în spaţiul nostru geografic.

Capitolul despre conceptul de baroc a fost scris, iniţial, din dorinţa de autoclarificare. Ulterior, am crezut că este necesar ca el să fie integrat în carte ca un fel de introducere. Am încercat, pe cît a fost posibil, ca în cadrul lui să mă raportez la opera asupra căreia mi-am concentrat atenţia. Confuzia terminologică stă deseori la baza atribuirii de calităţi inexistente sau de defecte la fel de inexistente unei opere. Dat fiind extraordinara acumulare de studii despre baroc în ultimele decenii, s-a procedat radical în selecţia părerilor de care autorul se prevalează adeseori şi pe care le indică în note. Studiile monografice sau cercetările aplicate dedicate operei lui Bernini au fost folosite şi ele în măsura în care economia cărţii o impunea. Informarea bibliografică este la nivelul lunii ianuarie a anului 1981, cînd a avut loc la Roma colocviul *Bernini şi barocul european* ale cărui acte sînt în curs de apariţie, dar pe care încă nu le-am putut consulta. Comunicările incluse în acele volume le-am audiat şi chiar cînd nu le citez direct este probabil ca unele afirmaţii mai penetrante să îmi fi rămas în memorie. Unele contribuţii aflate sub tipar sînt indicate în note. Capitolul penultim este o reluare a unui text prezentat de mine la acel colocviu.

Nu pot să nu amintesc aici sprijinul cordial primit pentru elaborarea acestei cărţi din partea profesorului Giu-

Scanned with OKEN Scanner

lio Carlo Argan cu care am avut colocvii repetate şi lămuritoare la Roma, în decursul anilor. Datorită interesului Domniei sale şi a colegului Marcello Fagiolo, directorul Centrului de Studii asupra Culturii şi Imaginii Romei, studiile mele au beneficiat de sprijinul material acordat de Accademia Nazionale dei Lincei.

Bunăvoinţa personalului bibliotecii Hertziana a Institutului Max Planck m-a scutit în decursul timpului de multe alergături inutile. Cele cîteva întrevederi cu Irving Lavin de la Institut for Advanced Study al Universităţii Princeton au fost pentru mine edificatoare; un capitol întreg al cărţii este constituit în funcţie de punctele sale de vedere, a căror validitate este unanim recunoscută. Profesorul Eugenio Battisti de la Pennsylvania State University şi profesorul Jan Bialostocki de la Universitatea din Varşovia mi-au pus la îndemînă lucrări personale, înainte de a le fi tipărit. Le sînt recunoscător şi pe această cale.

Ospitalitatea profesorului Michel Reddé de la École Française de Rome, prietenia d-nei Maria Vittoria Antonaroli-Liistro şi a lui Gianfranco Agostini m-au făcut să evit dificultăţi inerente studiului şi depărtării de casă. Prietenul Vito Grasso, acum director al Institutului Italian de Cultură din Amsterdam, m-a solicitat, în 1981, pe cînd ocupa o funcţie similară în Bucureşti, pentru un ciclu de conferinţe dedicate lui Bernini. Ulterior, tot el mi-a sugerat ideea revederii şi publicării lor într-un volum. Ceea ce am şi făcut, iar Editura Meridiane a avut generozitatea de a-l adăposti în această colecţie.
După finalizarea textului, observaţii utile am primit de la profesorul Dan Grigorescu de la Universitatea din Bucureşti.

Tuturor, deci, recunoştinţa mea.

Dacă ar fi să dedic cuiva această carte ar trebui să o dedic soţiei mele. Răbdarea sa faţă de ezitările şi „lîn-

Scanned with OKEN Scanner

cezelile" mele m-a obligat să duc pînă la capăt o lucrare asupra unui subiect despre care inițial eram convins că s-a spus aproape totul. Încurajat de ea am ajuns să mă conving că există modalități de organizare a materialului care pot să te dispenseze de efortul inutil de desfășurare a unor informații interesante, dar nu totdeauna revelatoare.

Scanned with OKEN Scanner

I
Baroc: un concept în mişcare

STIL ŞI PERSONALITATE: BERNINI ARTIST „MODERN"

De regulă atunci cînd ne referim la o perioadă din istoria artei, la un curent artistic sau la o tendinţă stilistică, asociem automat la denumirea ei convenţională numele unui artist a cărui operă poate fi considerată, dacă nu etalon, cel puţin un reper reprezentativ. Spunem Renaştere şi automat ţîşnesc din memorie numele lui Leonardo, Rafael şi Michelangelo. Spunem impresionism şi imediat ne gîndim la Monet. Spunem cubism şi apare numele lui Picasso, secondat de cel al lui Braque. Spunem baroc şi primele nume ce ne vin pe buze sînt ale lui Rubens, Bernini, Caravaggio. Automatismele acestea sînt generate şi stimulate de un anume mod, consolidat cu timpul, de a gîndi şi prezenta istoria artelor. Ea a fost şi este considerată încă o istorie a aporturilor personale la evoluţia unui limbaj, a unui mod de exprimare. Orice încercare de determinare a specificităţii artei unei epoci în raport cu alta se izbeşte de la bun început de problema identificării originalităţii contribuţiei individuale şi a reflexelor ei pe un plan mai larg. S-ar putea spune că în ciuda tuturor încercărilor de a scăpa de obsesia singularului, istoria artei nu a făcut altceva decît să-l valideze sistematic. Nimeni nu este dispus să atribuie unui stil

Scanned with OKEN Scanner

sau unui curent artistic trăsături, caracteristici depersonalizante. Dimpotrivă, tendința firească este aceea de a le atribui o identitate, de a le considera emanațiile unei gîndiri artistice coerente sau rezultatele unei evoluții în cadrul căreia pe parcurs, cu concursul unuia sau altuia, s-a ajuns la cristalizarea unei concepții despre artă ca prelungire a unei atitudini în fața realității. Vrem, nu vrem, în centrul istoriei artei rămîne încă — și probabil va rămîne pentru multă vreme — figura creatorului. În istoria artei și a culturii în genere, ca și în istoria politică, trecerea în plan secund a personalității echivalează nu doar cu devierea perspectivei, ci chiar cu ruinarea cadrului. Influența modelatoare a operei unor creatori asupra artei timpului lor este în afară de discuție, și faptul că această situație a fost conștientizată de timpuriu — exemplele concludente abundînd după scrierea *Vieților* lui Vasari, părintele istoriografiei de artă moderne — ne scutește de a mai polemiza în gol cu aceia care văd în artist captatorul de pulsații metaistorice ale unui mecanism social sau economic. Conștientizarea la care ne referim a avut însă forme variate și a fost în strînsă legătură cu evoluția gustului. Nu este locul aici să discutăm despre factorii condiționatori ai acestuia și mutațiile declanșate de ei. Să ne mulțumim momentan cu constatarea că, în funcție de gust, acea conștientizare a implicat o judecată pozitivă sau negativă asupra operelor a diferiți creatori. Judecata respectivă și-a pus la rîndul ei amprenta asupra aprecierii stilului, genului sau facturii în care s-a încadrat opera sau pe care le-a marcat. Pentru un istoric de artă de anvergura lui André Chastel, Bernini reprezintă „barocul complet"[1]. Ne putem lesne închipui în ce polemică implicită se află autorul considerației de mai sus cu toți cei ale căror aprecieri asupra barocului nu coincideau cu o imagine definibilă fie și prin trăsăturile operei unei personalități. Tot pentru un istoric de artă francez,

Scanned with OKEN Scanner

Bernini incarnează stilul baroc[2], ceea ce, tradus în termeni mai pedeştri, ar echivala cu posibilitatea definirii acestuia în funcţie de opera berniniană.
Asemenea poziţii categorice, cu toată stima pentru autorii care le-au emis, au fost puse în dificultate de timpuriu. Aş aminti în acest context doar consemnările, foarte citate de toţi istoricii conceptului de baroc, făcute de Charles de Brosses în cursul voiajului efectuat în Italia în 1739 şi transcrise în cele cincizeci şi patru *Lettres familières sur l'Italie*[3].
Ne aflăm deci către mijlocul secolului al XVII-lea, într-un moment cînd reafirmarea puternică a idealului clasic conferă călătoriei lui De Brosses — intelectual familiarizat cu textele antice şi în particular cu opera lui Sallustius — semnificaţia unei confruntări între arta „modernilor" şi imaginea, deja elaborată mental, asupra artei antichităţii.
Este aproape de mirare cum un om de cultura lui De Brosses nu se arată foarte emoţionat în faţa Colosseumului sau Panteonului. Pare ceva mai sensibilizat în schimb de „admirabila potrivire a proporţiilor" bazilicii San Pietro şi de piaţa sistematizată de Bernini unde îl impresionează „admirabila colonadă, unul din cele mai frumoase monumente ale arhitecturii moderne". Rămîne uşor interzis în faţa „faimosului baldachin cu coloane în torsadă. . ., cel mai frumos jet de fontă existent pe lume", şi se opreşte în faţa catedrei Sfîntului Petru care, pe lîngă faptul că produce „un efect minunat", i se pare o lucrare „de excelent bun gust"[4]. Cuvîntul minunat revine cînd vorbeşte de grupul lui *Apolo şi Dafne* şi de statuia *Preafericitei Lodovica Albertoni* declarată „foarte frumoasă". Statuia *Sfîntei Bibiana*, din biserica romană cu acelaşi nume, este considerată de „o frumuseţe desăvîrşită" şi trecută şi ea în rîndul celor mai frumoase statui moderne din Roma[5]. În biserica Santa Maria della Vittoria, în faţa extazului *Sfintei Tereza* — care

Scanned with OKEN Scanner

I. Gian Lorenzo Bernini, *Autoportret* (cca. 1615).
Desen în cărbune. Windsor Castle.

Scanned with OKEN Scanner

îi pare a fi una din „primele patru statui moderne din Roma" — nu își poate reține exclamația: *„ravissant et merveilleux au dernier point"*[*6].

Sînt multe pasajele din scrisorile lui De Brosses unde apare numele lui Bernini. Toate considerațiile asupra artei acestuia converg însă într-o judecată sintetică: Bernini, „deși departe de măreția, de marele gust și aristocratica simplitate a anticului" poate fi plasat, datorită faimei sale, împreună cu Michelangelo, mai presus de toți ceilalți[7]. Se confirma astfel o opinie exprimată deja în 1681 de Baldinucci. Gian Lorenzo Bernini — arăta acesta — a fost „un bărbat măreț și cum rareori se întîlnește, dăruit picturii, sculpturii și arhitecturii, și care a fost lipsit de cinstea de a sta alături de cei vechi și de cei *moderni* (subl. n.) împiedicat fiind doar de veacul în care a trăit"[8].

Ar trebui să facem aici o distincție între sensul unei noțiuni care în decurs de cîteva decenii se schimbase radical. Pentru Baldinucci „modernii" erau marii creatori din perioada de apogeu a Renașterii: Michelangelo, Rafael, Tițian etc. Pentru Charles de Brosses operă modernă înseamnă chiar aceea elaborată de artiștii generației sale sau de o generație anterioară. Aprecierea făcută de Baldinucci la adresa operelor „modernilor" săi nu este negată de De Brosses: ai tot timpul impresia, citindu-i scrisorile, că pentru el noțiunea de *modern* este rezultatul dilatării noțiunii de *actual*. E de notat imediat faptul că pentru De Brosses valoarea pozitivă a operelor moderne nu este neapărat de pus în legătură cu arta antichității. Cînd caracterizează Colonada drept „unul dintre cele mai frumoase monumente de arhitectură modernă", De Brosses nu se dezice automat de afirmația, făcută altundeva, după care Bernini s-ar afla foarte departe de „simplitatea anticului".

* „încîntător și minunat pînă la ultima expresie".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă cea mai „clasică", poate, dintre operele lui Bernini nu îl interesează pe De Brosses din punctul de vedere al matricei stilistice, este cazul să ne întrebăm dacă nu cumva aprecierile sale asupra „artei moderne" au mai multă elasticitate decît tentativele recente de definire a barocului prin opoziţie cu arta clasică. Un ilustru critic francez contrapune, pe urmele unui curent care vede în arta franceză de la sfîrşitul secolului al XVII-lea o artă prin excelenţă clasică, opera lui Bernini celei a lui Le Brun. Cel dintîi ar fi baroc, celălalt un reprezentant al tendinţei clasiciste[9].

Că lucrurile sînt ceva mai complicate decît par a fi la prima vedere o demonstrează chiar cuvintele lui Le Brun. În timpul conflictului dezlănţuit în Franţa între partizanii lui Poussin — adepţi ai tezei supremaţiei desenului asupra culorii — şi aceia ai lui Rubens — partizani, dimpotrivă, ai tezei supremaţiei culorii —, plecînd de la principiul că cei mai buni arhitecţi trebuie să fie cei mai buni desenatori, Le Brun îl citează pe Bernini după Michelangelo şi Rafael[10]. Este de amintit că această afirmaţie a fost făcută în 1672, la cîţiva ani după vizita Cavalerului la Paris, cînd ipoteza reconstruirii Luvrului, după desenele furnizate de acesta, era definitiv înmormîntată[11]. În mod aparent paradoxal, atît pentru Baldinucci cît şi pentru Le Brun, arta lui Bernini este de pus în legătură cu tradiţia figurativă a secolului al XVI-lea. Spun paradoxal deoarece, din perspectiva celor care văd în Bernini un artist baroc, ne-am fi aşteptat mai degrabă ca Le Brun să nege legătura artei Cavalerului cu aceea a renascentiştilor, puntea de legătură cu tradiţia de la care se revendica el însuşi. Din fericire, istoria artei, ca şi istoria generală, nu se poate încadra într-o schemă elaborată *a posteriori* fără a ţine cont de realităţile momentului. Vom vedea că Le Brun era aproape de obiect.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE ORIGINEA CONCEPTULUI DE BAROC

Ajunşi aici ar fi poate util să reluăm firul discursului despre baroc plecînd chiar de la istoria conceptului şi de la destinul lui critic. În ciuda bibliografiei impresionante ce se acumulează de la an la an, şi care a ajuns deja la niveluri incontrolabile, fenomenul desemnat prin respectiva noţiune pare a căpăta contururi tot mai fragile. Ar necesita prea mult timp şi prea multă energie pentru a explica de ce şi cum s-a ajuns într-o asemenea situaţie. La sfîrşit vom risca de altfel să ne aflăm nu foarte departe de unde am plecat. Şi totuşi unele precizări sînt necesare tocmai pentru a preveni tendinţa de elasticizare excesivă a noţiunii[12].

În a sa *Istorie a vîrstei baroce în Italia*, Benedetto Croce a arătat că termenul vine de la *baroco*, un cuvînt artificial, cu folosinţă mnemotehnică care în Evul Mediu descria o figură a silogismului[13]. Neîncrederea din Cinquecento faţă de schemele logicizante a făcut ca termenul să capete o încărcătură metaforică, astfel încît a ajuns să indice idei complicate şi confuze. Montaigne îl foloseşte chiar în acest sens[14]. Mai mult sau mai puţin, în Italia cuvîntul respectiv va avea această încărcătură semantică. Pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, ironizînd sterilitatea unor discuţii, Magalotti scrie: *„cominceremo a sentir le nuove delle conclusioni dei fratti e i loro argomenti in barocco"**[15].

Totuşi, deşi Croce şi Calcaterra[16] susţin această etimologie, nu se poate trece cu vederea o altă ipoteză validă asupra originii conceptului. Acesta ar deriva din cuvîntul spaniol *barrueco* sau din cel portughez *barocco*,

* „vom începe să ascultăm liturghiile călugărilor şi argumentele lor în limbaj baroc".

ambele indicînd o formă imperfectă, între sferă și oval. Oricum, în momentul în care termenul intră în uzul comun, el nu avea conotații stilistice. Era folosit mai ales pentru a defini, ca adjectiv. În *Enciclopedia* franceză din 1758 găsim următoarea definiție: „Barocul, adjectiv, în arhitectură este o nuanță de bizar. El este, dacă vrem, rafinamentul, sau, dacă este posibil să se spună, abuzul îi este superlativul. Ideea de baroc aduce cu sine pe cea de ridicol împins pînă la exces“[17]. În continuare se exemplifică. După autorul articolului, Borromini ar fi „furnizat cele mai mari modele de bizarerie“, iar Guarini ar putea trece drept „maestru al barocului“. Se poate identifica probabil în acest text punctul de plecare pentru transformarea adjectivului într-un calificativ cu caracter minimalizator, ca să nu spunem disprețuitor[18]. Legarea lui de istoria artei este, se pare, opera lui Winckelmann care în *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke*, nota: „O națiune care s-a eliberat în epoca modernă de orice constrîngere, păşind în noul ev burghez a devenit şi prin libertatea din acest domeniu al artei, dascălul nostru. Acestui mod de a lucra i s-a dat numele de *gust baroc* (subl. n.), probabil după un termen folosit în cazul perlelor şi dinților de dimensiuni inegale“[19]. Era aproape firesc ca valoarea semantică, de acum acceptată, a cuvîntului să nu-i lase insensibili pe criticii neoclasici, pentru care orice îndepărtare de la Natură şi Antichitate însemna o îndepărtare de la principiile artei. Winckelmann însuşi referindu-se la arta secolului al XVII-lea fusese destul de categoric în această privință[20]. Mergînd pe urmele lui Winckelmann şi referindu-se ca şi el la situația artelor din Italia în secolul al XVII-lea, Milizia scrie în al său *Dizionario delle Belle Arti e del Disegno:* „. . . Borromini în arhitectură, Bernini în sculptură, Pietro da Cortona în pictură, Cavalerul Marino în poezie sînt ciuma gustului, ciumă ce a ciumat un mare

Scanned with OKEN Scanner

număr de artiști"[21]. Și atacul continuă: „Barocul este superlativul bizarului, excesul ridicolului. Borromini a căzut în delir, însă Guarini, Pozzo, Marchione — în Sacristia de la San Pietro — (...) în baroc".

Ca nuanță de bizar fusese considerat termenul baroc și în *Dictionnaire historique de l'architecture* al lui Quatremère de Quincy care — preluat *à la lettre* de Milizia — dezlănțuie și el un atac împotriva aceloraşi persoane vinovate de „bizarerie". Și pentru Quatremère noțiunea de baroc se lega de ideea de ridicol împins pînă la exces[22].

NEGATIVIZAREA SENSULUI NOȚIUNII

S-ar putea deci spune că la sfîrșitul secolului al XVIII-lea noțiunea de *baroc* se afla la un nivel de semnificație derivat din evaluarea negativă a tot ceea ce pe planul realizării artistice nu corespundea principiilor enunțate între timp de Mengs și de Winckelmann. Contribuția esteticii clasiciste la determinarea unei astfel de situații fusese esențială. Exaltatorii „frumosului ideal" — Milizia fiind unul dintre cei mai autorizați teoreticieni ai acestuia — se ridicaseră în bloc împotriva a ceea ce amenința regulile clasice ale arhitecturii, picturii și sculpturii codificate de Vitruviu, reevaluate critic de artiștii și teoreticienii Renașterii și din nou rigidizate în formulările lui Mengs. Firește că lovitura principală a teoreticienilor clasicişti a fost îndreptată împotriva arhitecturii, întrucît în ea apăreau mult mai evidente devierile de la principiile deja restabilite în Renaștere prin tratatele de arhitectură ale lui Alberti, Palladio, sau prin mijlocirea interpretărilor date tratatului vitruvian de un Fra Giocondo, Cesariano, Daniele Barbaro etc. Sînt condamnate în tratatul lui Milizia „coloanele răsucite",

Scanned with OKEN Scanner

„cornişele bastarde, rupte", „frontispiciile incongruente" şi atîtea şi atîtea elemente pe care oricum nu le întîlnim în epurata arhitectură clasicistă, marcată şi condiţionată de simplitatea şi rigoarea antică.

Acest veritabil proces făcut artei secolului al XVII-lea, proces unde Quatremère de Quincy şi Milizia se erijează în acuzatori din oficiu, merge în paralel cu anatemizarea literaturii aceleiaşi perioade. Chiar şi formula *ut pictura poesis* primeşte, aplicată în secolul al XVIII-lea artei din secolul precedent, conotaţii negative[23]. Calul de bătaie în acest caz a fost poezia Cavalerului Marino. Cu spiritul operei acestuia a fost asimilat de către Rezzonico spiritul însuşi al nu depărtatului Seicento[24]. Noţiunea de „*seicentismo*" primeşte astfel, pentru mai bine de un secol, un sens negativ ce va cuprinde toate manifestările artistice ale culturii reprezentate de personalităţi de talia Cavalerului Marino, a lui Caravaggio, Bernini, Borromini, pentru a nu mai vorbi de Rubens, Rembrandt şi de alţii. Definirea mai articulată a artei aşa-zise baroce plutea însă în aer. Deja termenul fusese folosit pentru a indica tipuri de fenomene din afara zonei artelor plastice. Jean-Jacques Rousseau înţelegea, încă în 1768, prin muzică barocă acea muzică „a cărei armonie este confuză, încărcată de modulaţii şi de disonanţe, cîntecul dur şi puţin natural, intonaţia greoaie şi mişcarea forţată"[25]. Nu discutăm motivaţia aprecierii ilustrului moralist. Dar cine a ascultat cel puţin una dintre compoziţiile sale muzicale îşi poate da seama cît de puţin compatibile sînt ele cu muzica unui Albinoni sau a lui Bach. Nimic mai îndepărtat de ideea despre muzică a lui Jean-Jacques decît o fugă a acestuia din urmă. La urma urmelor Jean-Jacques Rousseau avea dreptate: o bună parte din muzica secolului al XVII-lea era chiar aşa cum o caracteriza el, încărcată de modulaţii şi disonanţe. De aici pînă la transformarea noţiu-

Scanned with OKEN Scanner

nii de baroc într-o categorie capabilă să subsumeze fenomene unitare pe planul stilului — indiferent dacă era vorba de literatură, arte figurative, muzică etc. — nu a fost decît un pas. Dar un pas nu foarte scurt, din moment ce trebuia ridicată anatema aruncată asupra tuturor acelor opere pe care apelativul de baroc le plasa în categoria exceselor bizare. La mai mult de un secol după ce termenul *baroc* fusese explicat în *Enciclopedie* într-un mod ce deschidea posibilitatea unei încărcări cu valori de semn negativ, el reapare cu sens neschimbat în *Deutsches Wörterbuch* din 1854 al fraţilor Grimm.

BAROCUL CA STIL ŞI CATEGORIILE WÖLFFLINIENE

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, deşi se accepta, cel puţin parţial, ideea că noţiunea de baroc poate acoperi un fenomen stilistic, accepţiunea ei rămăsese eminamente negativă. Pentru un autor de impresii de călătorie ca Philippe le Bas, „stilul baroc" în arhitectură era rezultatul invadării acesteia, după 1600, de un prost gust care „s-a propagat din Italia în Germania, iar arta se ţine într-o stare de degradare ruşinoasă cînd, spre sfîrşitul veacului al XVIII-lea, trei oameni de seamă, Raphaël Mengs, Lessing, Winckelmann, s-au străduit s-o redreseze, punîndu-i la bază ştiinţa arheologiei"[26]. Abia cu un secol mai tîrziu imaginea „stilului baroc" ca rezultantă a unei stări de degradare a artei va fi înlocuită de Croce cu caracterizarea barocului drept stil al lipsei de stil.

Între timp însă, alte abordări metodologice erau menite să aducă lumină în caracterizarea unui fenomen ce părea a nu putea fi definit cu uşurinţă şi nici măcar cu

Scanned with OKEN Scanner

o anume rigoare. La sfîrşitul deceniului al optulea al secolului trecut au apărut aproape concomitent cîteva lucrări fundamentale pentru definirea conceptului de baroc. Prima dintre ele, a lui Cornelius Gurlitt, avea caracterul unei sinteze scrise de pe poziţiile unui istoricism de factură pozitivistă. Ea îşi propunea să studieze geneza stilului baroc în Italia, aspectele sale definitorii în raport cu tradiţia istorico-artistică a acestei ţări şi expansiunea lui la nord de Alpi, în Franţa şi Germania[27]. Cu un an mai tîrziu Justi a publicat monografia sa fundamentală despre Velázquez. Barocul era definit aici, firește, în funcţie de caracteristicile artei unuia dintre creatorii consideraţi a-i fi printre cei mai reprezentativi[28]. Pasul fundamental în transformarea termenului de baroc într-o noţiune desemnînd un fenomen coerent pe planul stilului l-a făcut Heinrich Wölfflin în *Renaissance und Barock*[29]. Punctul de plecare al lui Wölfflin pare a fi pasajul din *Der Cicerone* (1855) al lui Burckhardt unde prin calificativul baroc este denumită o anume fază din istoria arhitecturii italiene, cînd formele clasicismului renascentist, pe deplin închegate, încep a se schimba. Viziunea lui Wölfflin s-a resimţit, desigur, de pe urma teoriilor vizibiliste ale lui Hildebrandt şi Fiedler. Demersul lui Wölfflin a depăşit însă sfera artelor plastice: încercînd a aplica conceptul de baroc la muzică şi literatură, el tinde a nu le mai folosi — cum corect observa Bruno Migliorini — precum calificative istorice, atribuindu-le mai degrabă rolul de categorii ale spiritului[30]. Este de înţeles demersul lui Wölfflin în lumina contextului cultural german din ultimul pătrar al veacului trecut. În 1872 văzuse lumina tiparului cartea lui Nietzsche, *Naşterea tragediei*, unde figurile legendare ale lui Apolo şi Dionisos devin cheia interpretării vieţii şi artei ca o antiteză permanentă între „momentul contemplării şi momentul beţiei, între dominarea naturii şi naufragierea în natură". Împărţind artele în „apolinice" şi „dioni-

Scanned with OKEN Scanner

siace", Nietzsche aşeza în prima categorie artele plastice şi în a doua muzica. Extinzînd observaţiile sale la domeniul muzicii şi literaturii, Wölfflin păşeşte în fapt pe urmele lui Nietzsche: el atribuie artelor vizuale de după Renaştere caracteristici derivate dintr-o frămîntare ce oricum nu putea fi pusă sub semnul raţionalului zeu al luminii şi armoniilor. Tot în continuarea sugestiilor lui Nietzsche, Wölfflin făcea aluzie la o posibilă istorie a unui „baroc universal". Dar delimitările lui Wölfflin privesc prin excelenţă arta posterioară Renaşterii şi anterioară neoclasicismului. Generalizările sale au atins mai toate sferele creaţiei. Sugerînd, de pildă, că deosebirea între *Orlando Furioso* (1516) de Ariosto şi *Gerusaleme liberata* (1584) de Tasso ar echivala cu deosebirea între epoca Renaşterii şi baroc, el propunea un model de lectură pentru operele literare, derivat din observaţiile asupra operelor de artă plastică. Tipul de abordare extins de Wölfflin asupra literaturii nu a avut ecou imediat. Abia după apariţia în 1915 a altei lucrări a lui Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*[31] se poate vorbi de un transfer de terminologie şi de metodologie dinspre artele plastice spre literatură şi muzică. Deja în lucrarea sa anterioară Wölfflin încercase să precizeze caracteristicile artei baroce. Se insista în *Renaissance und Barock* asupra unor trăsături definitorii pentru o artă a tensiunilor interne şi a efectelor dinamice, a exagerării dimensionale şi a pitorescului. Caracteristicile stabilite de Wölfflin erau suficient de încăpătoare pentru a subsuma şi alte domenii ale creaţiei artistice. Prezenţa unor factori unificatori nu putea să aibă ca rezultat decît posibilitatea de a trata global problematica artei şi culturii unei epoci ce treptat va fi pusă sub semnul barocului.

În *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Renaşterea şi barocul devin, pe planul stilului, polii unei opoziţii. Din motive metodologice, în stabilirea sistemului său critic, Wölfflin a tratat secolele al XVI-lea şi al XVII-lea ca

Scanned with OKEN Scanner

unităţi stilistice definite, deşi, cum preciza chiar el, aceste perioade nu creează o producţie artistică omogenă. Pentru stabilirea drumului ce duce de la veacul al XVI-lea la cel următor el s-a folosit de cinci perechi de noţiuni divergente ca sens: a) linear—pictural; b) reprezentare bidimensională — reprezentare în profunzime; c) formă închisă — formă deschisă; d) multiplicitate (pluralitate) — unitate; e) claritate absolută — claritate relativă. Noţiunile lui Wölfflin au definit forme de reprezentare curente. Ele aveau o semnificaţie atît de generală în concepţia autorului încît puteau permite încadrarea în acelaşi tip artistic a unor personalităţi extrem de îndepărtate: exemplele folosite au fost cele ale lui Bernini şi Terborch[32]. Fiind termenii unei polarităţi şi trebuind să sugereze o evoluţie, categoriile wölffliniene îşi au propria lor justificare interioară, ele reprezentînd un proces psihologic raţional. Pentru Wölfflin sensul transformării este ireversibil: de la concepţia tactilo-plastică se trece obligatoriu la cea optică şi picturală. Tot atît de obligatorie este trecerea de la tectonic la atectonic, de la multiplicitate la unitate.

Wölfflin însuşi a sesizat faptul că transformări în sensul indicat mai sus se pot repeta ca „tip", atît în mare cît şi în detalii. În goticul tîrziu cît şi în baroc i se pare a întrevedea soluţii stilistice similare, „cu toate că sistemul lor morfologic este total diferit". Reluînd afirmaţia după care fiecare stil şi-ar avea propriul său baroc, Wölfflin introduce precizarea că pentru aceasta este necesar ca „fantezia creatoare să se fi exercitat într-o lume de forme ce au rămas aceleaşi, un răstimp destul de îndelungat"[33]. Regăsim aici *in nuce* o idee ce va genera mai tîrziu concepţia asupra proceselor artistice din *Viaţa formelor* a lui Focillon[34]. Dar în timp ce evoluţia formelor este văzută de Wölfflin drept rezultatul unui proces cu două faze distincte, pentru istori-

Scanned with OKEN Scanner

cul francez dezvoltarea formelor artistice urmează un ciclu comparabil cu cel biologic. După Focillon orice stil trece prin patru vîrste succesive: arhaică, clasică, manieristă şi barocă. Faza de manierism ar constitui un fel de moment „tampon", de rafinament. Arta medievală ar fi încoronată de un anume „baroc gotic" ce vădeşte o tendinţă spre „irealism". În punerea „barocului gotic" sub semnul irealismului, Focillon se situa în netă opoziţie faţă de teoria arheologului elveţian Waldemar Deonna, formulată în 1912[35], deci înaintea apariţiei lucrării lui Wölfflin.

STILUL CA FENOMEN ISTORIC ŞI VALOAREA LIMBAJULUI. CONSTANTA BAROCĂ

În esenţă, Deonna încearcă să substituie antitezei clasic — baroc, formulată clar de istoriografia secolului al XIX-lea pe urmele lui Burckhardt şi continuată în scrierea din 1888 a lui Wölfflin, o alta: aceea între idealism şi naturalism. Toate paralelismele propuse de Deonna sînt mai mult decît discutabile. El stabileşte punţi de legătură, de pildă, între arta greacă arhaică şi arta romană; arta elenistică se legitimează pentru el ca realistă ca şi arta din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. Analiza lui Deonna, de altfel, se exercita doar pe marginea a două fenomene stilistice: al artei antice şi al artei medievale. Perechea de categorii cu care s-a jucat autorul l-a dus la concluzii uneori chiar surprinzătoare: după el există o mare apropiere între arta lui Fidias şi cea a lui Michelangelo, ambii fiind idealişti. Cu cîţiva ani înaintea apariţiei cărţii lui Deonna, aceeaşi pereche de concepte fusese utilizată absolut pe dos de Worringer, pentru care realismul era reprezentativ pentru arta Gre-

Scanned with OKEN Scanner

ciei antice și Renașterii[36], barocul situîndu-se stilistic în prelungirea unor viziuni pe care le depășește prin intensificarea elementului senzualist. Părăsirea „modestiei naturii" și revărsarea „nevoii de expresie" în forma sensibilă are drept rezultat, pentru Worringer, dobîndirea de către aceasta, sub presiunea atitudinii „de încordare sensibilo-suprasensibilă" a unei coloraturi metafizice, spirituale[37].

Nu am insista atît de mult asupra acestor circumscrieri ale conceptului de baroc dacă ele nu ar implica și anume judecăți de valoare extinse la zona stilului. La Deonna, ca și la Burckhardt, barocul înseamnă decăderea limbajului unui stil. Nu este departe de această idee nici Croce, care vede în baroc „o formă de perversiune artistică, dominată de dorința de a uimi, ce poate fi observată în Europa din ultimele decenii ale secolului al XVI-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea"[38].

Tot în sens tipologic, precum Deonna și Croce, au folosit noțiunea de baroc doi teoreticieni ce trebuie menționați cu rezervele de rigoare. Unul, Oswald Spengler, este german, iar altul, Eugenio d'Ors, spaniol.

Pentru Spengler, ca și pentru Worringer, barocul este opus artei clasice[39]. Numai că Spengler insistă asupra faptului că perioada barocă — ce se întinde după el de la sfîrșitul Evului Mediu pînă la iluminism — este o perioadă de maturitate a culturii occidentale. În cartea lui Spengler, unde spiritului mediteranean i se opune spiritul nordic — a se citi german —, Renașterea nu este privită decît ca un episod de opoziție la „marele stil al sufletului occidental". Pentru Spengler, triada gotic — baroc — romantic este terenul de confruntare față de triada antichitate clasică — Renaștere — neoclasicism, cu specificarea că autenticitatea spiritului culturii europene era de regăsit cu precădere în prima. De aici pînă la devieri grave de perspectivă în istoria artei și susținerea

Scanned with OKEN Scanner

unor teze ce intrau indirect în contact cu ideologii totalitare, de tristă amintire, nu a fost decît un pas[40].

Dar poate confuzia cea mai mare în istoriografia artistică îndreptată spre elucidarea barocului ca fenomen tipologic a introdus-o Eugenio d'Ors, printr-o carte apărută în 1931 și care a stîrnit o anume vîlvă. Cu puțin înaintea morții, criticul spaniol, într-o scrisoare deschisă adresată Congresului *„Retorica e Barocco"* (1954), a sintetizat opiniile curente despre baroc în cîteva formulări ce coincideau în linii mari cu propriile puncte de vedere exprimate cu peste două decenii în urmă[41]. La acea dată se tindea „din ce în ce mai mult" a se crede, arăta d'Ors, că:

„I. *Barocul este o constantă istorică, ce se repetă la niște epoci tot atît de îndepărtate una de alta cum este Alexandrismul de Contrareformă, iar aceasta din urmă față de «sfîrșitul de secol» sau de perioada de «după război» pe care am trăit-o și care și-a făcut apariția în regiunile cele mai diferite, atît în Orient, cît și în Occident. II. Acest fenomen interesează nu numai arta, ci întreaga civilizație și chiar, după tezele susținute de Eugenio d'Ors, morfologia naturii. III. Caracterul său este normal și, dacă putem vorbi aici de boală, este EXACT în sensul întrebuințat de Michelet pentru a spune că «femeia este o veșnică bolnavă». IV. Barocul, departe de a-și afla originea în stilul clasic, i se opune acestuia în mod mai fundamental decît romantismul, care nu este, în fond, decît un episod în desfășurarea constantei baroce*".

Fiecare din „constatările" lui Eugenio d'Ors ar merita, desigur, o analiză de fond. În ceea ce privește prima, care mi se pare în mod firesc și cea mai importantă, nu putem să nu observăm că vine pe urmele concepțiilor ce defineau stilul printr-o opoziție de termeni, prin situații antitetice: este atît cazul lui Wölfflin, cît și al lui Deonna, Worringer etc. Transformarea barocului într-o catego-

Scanned with OKEN Scanner

rie istorică desemnînd o situaţie recurentă a avut drept efect întocmirea unei liste în care găsim nu mai puţin de 22 de variante de baroc, printre care arhaic, alexandrin, roman, gotic, franciscan, iezuit, rococo, romantic, pentru a nu mai vorbi de manifestările regionale cu pretenţii de identitate stilistică. Constanta barocă a lui d'Ors nu este de întîlnit doar în artele plastice: ea se extinde deopotrivă asupra literaturii, culturii în genere, ştiinţei. Jumătate din istoria omenirii ar fi fost făcută în virtutea unei atari concepţii de *homo classicus* şi cealaltă jumătate de *homo barocchus*. Această accepţiune a termenului de *baroc* este, după opinia noastră, fără capacitate operativă deoarece este lipsită de concreteţe: indică prea multe fenomene cu o diversă contextualizare. Teoria lui Eugenio d'Ors a sedus însă spirite a căror elevaţie este unanim recunoscută, precum Louis Hautecoeur sau René Huyghe. Cel dintîi reduce dinamica proceselor din istoria artei la o alternare a clasicismului — curent cu cunoscutele atribute raţionale — cu barocul, în care vede cu precădere o manifestare mai liberă şi mai imaginativă[42]. Cel de al doilea, într-o lucrare ce se bucură de mare ecou în rîndul istoricilor de artă de generaţie mijlocie din ţara noastră, se ridică împotriva criticilor ce nu pot accepta împreună „barocul istoricilor" şi cel al „esteticienilor", prin care ar fi de înţeles tendinţa „profundă, inerentă artei, ce apare periodic ca o compensare a atitudinii clasice". Nu se poate rupe această atitudine a lui Huyghe de concepţia sa globală asupra artei ca mijloc creat de om în scopul concilierii a două realităţi disparate reprezentate de *„propria natură* (subl. n.), bazată pe unitate" şi de aceea a lumii, a Naturii, ce i se arată „în multiplicitatea brută şi dezordonată a senzaţiilor" şi unde „totul este instabilitate, lucru trecător, transformism, insesizabile variaţii de intensitate,

Scanned with OKEN Scanner

sugestie a nemărginirii"[43]. Nu este greu de văzut unde și în ce măsură filozofia lui Huyghe intră în contact cu alte perspective teoretice sumar enunțate mai sus.

BAROCUL CA TIP DE EXISTENȚĂ

Pe o platformă teoretică derivată din demersul criticului spaniol se situează la noi și Edgar Papu care, într-o lucrare recentă, *Barocul ca tip de existență*, încearcă să împace ceea ce în termenii lui Huyghe s-ar numi „barocul istoricilor" și „barocul esteticienilor". Pentru Edgar Papu există „un mare moment istoric al barocului"[44] raportabil geografic la „zona occidentului și centrului european" și de înscris temporal în perioada „dintre sfîrșitul veacului al XVI-lea și mijlocul veacului al XVIII-lea", respectiva localizare rămînînd însă cu „margini deschise, descătușîndu-se de orice grevare din partea unei fixități absolute". Nu ar exista nici o contradicție între „identificarea barocului drept *curent artistic* și recunoașterea sa ca *tip artistic*"[45]. În ipostaza sa ca *tip artistic* el s-ar dezvolta și în alte epoci, „adesea foarte depărtate sau chiar apropiate și totuși anterioare Contrareformei, absolutismului monarhic sau ascensiunii burgheze"[46]. Punctul de vedere al lui Edgar Papu nu pare a fi foarte productiv pentru istoria artei, deoarece deschide drumul unor asociații subordonate unei euristici subtile, dar discutabile. Nu aș dori să prelungesc inutil discuția și ca atare reiau doar termenii principali ai perspectivei savantului român, întrucît ea implică direct viziunea celor doi autori francezi la care ne-am referit mai înainte și este caracteristică pentru un mod de abordare a problematicii istoriei artei pe care l-aș numi,

Scanned with OKEN Scanner

folosind un paradox, *disociativ prin asociere*. Dar să vedem ce asociază şi ce disociază Edgar Papu.
Pentru savantul român „barocul, deşi *fenomen înregistrabil în baza istoriei* (subl. n.), nu permite să-l legăm strict de un eveniment istoric izolat, irepetabil, prizonier în datele unei matematici cronologice". Şi explicaţia continuă: „Or, factorul ideologic nu se poate dispensa tocmai de condiţiile desprinse din *autoritatea momentului unic* (subl. n.) în evoluţia umanităţii. Un asemenea moment unic este şi al conciliului tridentin, prelungit, desigur, prin efectele sale, pînă tîrziu, în tot veacul al XVII-lea. Aşadar, n-au existat în istorie alte contrareforme în afară de aceea iniţiată pe la mijlocul secolului al XVI-lea. În consecinţă, lipsindu-le rădăcina de unde să se dezvolte, n-au putut să existe nici alte *ideologii* contrareformiste de-a lungul mileniilor. Barocuri însă au fost multe în tot acest interval, putînd fi mereu identificate tipologic ca atare. Nu se mai vede atunci nici o condiţionare efectivă, nici o coeziune inextricabilă între termenii pe care am vrea să-i asociem. Oricum am privi deci lucrurile, tentativa de pătrundere a barocului pe temeiul unei anume ideologii nu poate rezista"[47]. Pentru Edgar Papu, în „precipitatul hotărîtor al barocului nu intră nici *forma*, nici *ideea*", ci o anume „atitudine emoţională", această din urmă dimensiune fiind preluată de la René Wellek[48], care vorbeşte de fapt de o artă emoţională, ceea ce este cu totul altceva.
A face să depindă un „tip artistic" de un factor atît de imponderabil cum ar fi o „atitudine emoţională" este în sine o acţiune foarte riscantă. Vrem, nu vrem, chiar temeiul atitudinii emoţionale trebuie căutat în factori exteriori sieşi, şi atunci ne întoarcem chiar la resorturile condiţionărilor afective de unde componenta ideologică nu poate fi înlăturată. Personal nu văd cum un fenomen „înregistrabil în istorie" poate adera la „autoritatea momentului unic" ce condiţionează o anume ideologie,

Scanned with OKEN Scanner

doar pe temeiul afectivității. Ce justificare serioasă avem, în acest caz, pentru a chema baroce manifestări determinate de o afectivitate aistoricizată? Într-un pasaj ce ar merita a fi citit în întregime, cercetătorul român pune în legătură „barocul imperial roman" și pe cel al „regatelor elenistice" cu gustul pentru elementele prețioase răsfrînt de „barocul cu mult mai îndepărtat al marilor tiranii asiatice din antichitate"[49]. Această jonglerie terminologică ne duce cu gîndul imediat la „eonii" lui Eugenio d'Ors.

Are dreptate, pe de altă parte, Edgar Papu cînd spune că neexistînd în istorie alte contrareforme și deci alte ideologii contrareformiste, tentativa de pătrundere a barocului „pe teritoriul unei anume ideologii nu poate rezista". Dar putem oare defini cu același termen fenomene cu o specificitate atît de deosebită cum ar fi o anume fază a artei elenistice sau o anume fază a artei romane? Și cum se împacă autonomia față de eveniment a barocului cu invocarea Conciliului tridentin ca „moment unic" cu efecte ce acoperă temporal însăși perioada acceptabilă pentru un anume baroc istoric, dacă nu chiar BAROCUL propriu-zis?

Neîndoielnic, opinia lui Edgar Papu are drept sursă insuficiența tentativelor de a privi barocul ca emanație, pe planul formelor artistice — și ne referim în special la arhitectură și artele figurative — a activității unor grupuri umane definibile culturalmente. *À propos de* baroc s-a vorbit nu o dată de rolul jucat în răspîndirea formelor sale artistice de iezuiți. Pe această idee Werner Weisbach a clădit o întreagă viziune[50]. Emile Mâle a subliniat net și el, acum cinci decenii, rolul ce revenea iezuiților în răspîndirea unor teme iconografice cu care Conciliul de la Trento a înzestrat Contrareforma[51]. Termenul de artă iezuită revine la el cu mare frecvență, tocmai pentru a desemna manifestări pe care în mod obișnuit le considerăm baroce. Un istoric de talia lui

Scanned with OKEN Scanner

Fernand Braudel a propus chiar într-un studiu, ţinînd cont de rolul Ordinului Sfîntului Ignaţiu în difuziunea temelor şi formelor baroce, schimbarea calificativului de baroc cu acela de iezuit[52]. Este limpede totuşi că, în pofida părerii profesorului Papu, de o anume componentă ideologică a barocului nu ne putem dispensa aşa uşor pe cît se pare, în numele afectivităţii.

ELEMENTE DE CONSENS

S-ar putea crede, din cele arătate, că manipularea excesivă a conceptului de baroc, în scopul adaptării la viziuni istorice şi metodologii de abordare diferite a operelor de artă, l-a adus în situaţia de a căpăta o elasticitate semantică neobişnuită. Nu trebuie să ne lăsăm furaţi de prima impresie, deoarece unele elemente de consens, după cîte am văzut, există. Barocul, ca atare, indică un fenomen ce poate fi definit probabil mai bine prin încercarea îmbinării criteriilor stilistice cu cele ideologice. Sugestii preţioase pentru istoricii de artă au furnizat istoricii literari: în 1916, Fritz Strich a procedat la o analiză articulată a poeziei germane din secolul al XVII-lea, numind-o barocă[53]. El a încercat să găsească reflexele pe planul expresiei lirice ale unor stări conflictuale din sfera ideilor, transgresate pe planul tensiunilor lirice. Extinderea noţiunii la alte domenii decît cel al artelor plastice a devenit tot mai frecventă în special după al doilea deceniu al secolului nostru. Valoarea tipologică a conceptului, promovată de Strich în 1916 pentru poezie, a fost acreditată în acelaşi an de Oscar Walzel cu referire la teatrul lui Shakespeare[54]. Doi ani mai tîrziu, Joseph Nadler, într-o încercare pe care astăzi am numi-o de „deprovincializare" a literaturii centrelor minore, s-a

Scanned with OKEN Scanner

folosit de termenul de *baroc* pentru a indica literatura contrareformistă de sorginte iezuită din Germania sudică preponderent catolică[55]. După apariţia cărţii lui Nadler, în critica germană aplicarea termenului de *baroc* în literatură a cunoscut o adevărată modă[56]. Nu a lipsit nici tentaţia lărgirii sferei de acţiune a conceptului şi un transfer al ideilor lui Wölfflin la domeniul literar. Astfel, Theophil Spoerri, adîncind comparaţia între renascentismul lui Ariosto şi barochismul lui Tasso, a aşezat pe Marino şi şcoala lui între frontierele barocului[57]. În 1927, Helmuth Hatzfeld vorbeşte pentru prima oară despre existenţa unui „baroc iezuit" în opera lui Cervantes pe care o pune în legătură cu ideile Contrareformei[58]. Un alt cercetător german, Wilhelm Michels, a pus în ecuaţie teatrul lui Calderon — ale cărui caracteristici baroce fuseseră identificate — cu cel al lui Shakespeare[59]. Treptat, treptat, în anii '20—'30 cercetătorii germani au extins aria investigaţiei şi la literaturile franceză şi engleză. Pe urmele lor, cercetătorii din celelalte ţări europene s-au ocupat şi ei de identificarea caracteristicilor baroce din propriile literaturi. Panorama oferită lui Wellek asupra acestor studii este edificatoare[60]. Că literatura critică dedicată barocului s-a resimţit de pe urma climatului cultural în care s-a afirmat mişcarea expresionistă este un fapt de necontestat, chiar dacă resorturile intime ale acestei legături rămîn încă insuficient clarificate. S-a vrut a se vedea la baza cercetărilor născute în Germania anilor '20—'30 dorinţa afirmării unui proces autonom de dezvoltare (gotic — baroc — romantism — expresionism), în cadrul căruia barocul „asuma rolul de reacţie germană la lumea renascentistă, după contrapunerea tipică introdusă de această istoriografie între arta şi literatura romanică şi arta şi literatura germanică"[61]. Recuperarea marinismului şi gongorismului de către Strich, făcută în numele apropierii modulilor poetici germani

Scanned with OKEN Scanner

de lirica romanică, echivala astfel cu „recuperarea pentru patrimoniul național a unor atitudini formale și tematice“[62].

MANIERISMUL, FENOMEN DE INERȚIE ȘI NON-STIL

Tot climatului generator al expresionismului îi datorăm aprofundarea conceptului de *manierism*. În funcție de clarificarea progresivă a acestuia, conceptul de baroc a căpătat valențe mai precise[63]. Primele nume de pronunțat în această direcție sînt cele ale lui Werner Weisbach[64] și Max Dvorák[65], primii care, în condițiile cînd principiul verist al imitării naturii ceda teren în fața unei atitudini antinaturaliste asumată de arta modernă în totalitatea ei, au încercat o evaluare în sens pozitiv a manierismului plecînd de la acele demersuri critice unde prevala recunoașterea fanteziei individuale a artistului drept factor coagulator al unei noi atitudini față de imagine[66]. Pînă la ei, *grosso-modo*, se poate vorbi de o evaluare negativă a manierismului dezvoltată în prelungirea judecății lui Bellori care, ca și alți teoreticieni ai timpului, refuză orice idee „fantastică nebazată pe imitație“[67]. Istoriografia modernă a văzut în manierism o fază de „tampon“ între momentul clasicist al Renașterii începutului de veac al XVI-lea și baroc. Pe urmele lui Burckhardt s-a considerat manierismul, ca și barocul, un fenomen de inerție, caracterizat de repetarea mecanică a unor scheme derivate din arta marilor maeștri ai Renașterii mature. Pentru Burckhardt manierismul în pictură înseamnă artificiu, și inutilă „reprezentarea de efecte fără cauze, de mișcări și eforturi musculare inutile“. Tot pe linia sublinierii dezordinii compoziționale, el arată că manieriștii concentrează

Scanned with OKEN Scanner

într-un tablou, în diferite poziţii, figuri nude, „într-un spaţiu ce nu ar putea conţine nici măcar a treia parte"[68]. Aproape exact în aceeaşi termeni se exprimă Wölfflin: „... Sensul spaţiului liber, al frumoasei măsuri, devenise un concept străin. De stilul arhitectonic al lui Rafael nu se vrea să se mai ştie. Se iau la întrecere (artiştii — n.n.) să îndoape peste măsură tablourile de figuri, cu o lipsă a sensului formei care caută în chip voit contrastul între spaţiul şi maniera în care acesta este exploatat... Măreţia lui Michelangelo este admirată mai ales pentru bogăţia mişcării; de stil michelangelesc este deci o operă în care domină articulaţiile şi astfel se naşte o lume plină de gesturi complexe de a cărei lipsă de justificare se cere răzbunată"[69]. Pe aceeaşi linie cu Burckhardt şi Wölfflin, Alois Riegl caracterizează şi el manierismul ca fază de declin artistic în care predomină artificialul, exponenţii tipici fiind consideraţi continuatorii direcţi ai lui Michelangelo şi Rafael, interpretaţi schematic şi în cheie minoră[70].

Consideraţiile cercetătorilor respectivi definesc în linii mari originile unui limbaj formal şi devierile lui, devieri ce i s-au părut chiar lui Weisbach a justifica aprecierea manierismului ca o tendinţă de a ieşi din tiparele stilului, ca o evadare într-un *non-stil* unde se întrevede un nou „sistem tectonic şi decorativ"[71]. În aceeaşi linie se va situa judecata de mai tîrziu a lui Dehio pentru care „maniera este parodia stilului"[72]. Formularea lui Dehio este în consonanţă cu una din accepţiunile originare ale noţiunii de „manierism" care, încă din secolul al XVI-lea era asimilată noţiunii de „manieră" înţeleasă ca o operaţie mimetică şi ca atare lipsită de originalitate, aceasta din urmă fiind căutată în complicarea inutilă a expresiei preluate[73]. Reexaminarea critică a fenomenului manierist a căpătat un nou impuls cu studiile lui Walter Friedländer: el a pus în

Scanned with OKEN Scanner

evidenţă faptul că reacţia anticlasică a manieriştilor din prima generaţie mergea mînă în mînă cu o recuperare a unei expresii goticizante[74], depistată deja de Vasari în pictura lui Pontormo[75].

MANIERISMUL CA STIL ŞI CONSTANTĂ

Dar deja cu cîţiva ani înaintea lui Friedländer, Max Dvoràk se ridicase cu tărie împotriva considerării manierismului ca o epocă artistică. Plecînd de la observaţia că o judecată estetică asupra artei în funcţie de relaţia ei cu natura şi o măsurare a progresului ei după acest criteriu reprezintă un mod de a trata lucrurile cu totul arbitrar, „pentru că perioadele în care arta şi-a văzut scopul suprem în imitarea naturii sînt relativ scurte şi rare faţă de cele în care s-a îndepărtat de natură“[76], Dvoràk a contestat imaginea reductivă asupra manierismului ca etapă preliminară spre arta lui Borromini şi Rubens sau Rembrandt, subliniind însemnătatea acestei perioade pentru constituirea artei moderne. Constatînd că în secolul al XVI-lea are loc „modificarea relaţiei între materie şi spirit, între imaginaţie şi lumea exterioară“[77], el a pus în directă legătură manierismul cu o concepţie creştină despre lume bazată pe subiectivarea lumii înconjurătoare. Desigur, prezentată astfel, concepţia lui Dvoràk asupra manierismului poate părea schematică; el nu a avut însă în vedere un simplu transfer de idei din sfera filozofico-teologică în lumea artei. Subiectivismul artei manieriste el l-a legat constant de procesul redeşteptării fanteziei artistice şi de depăşirea normelor clasice şi a interpretării obiectiviste a naturii care le generează. Forţa concentrată în manierism şi care a depăşit Renaşterea el o

Scanned with OKEN Scanner

numeşte „bunul plac", înţelegînd prin el factorul subiectiv, imaginativ, „plenitudinea neîngrădită a gîndurilor şi sentimentelor care rup toate lanţurile"[78].

Să ne fie îngăduit ca în cadrul însemnărilor noastre să nu insistăm pe larg asupra acelor concepţii critice care vor să vadă în manierism doar o fază de tranziţie între perioada de orientare clasică şi altele de orientare barocă. Această direcţie teoretică a fost ilustrată cu precădere de Hans Hoffmann într-o lucrare rămasă şi astăzi ca punct esenţial de referinţă[79]. Hoffmann face distincţia între Renaşterea matură, manierism şi barocul timpuriu, în funcţie de abordarea problemei spaţiului, a construcţiei şi a luminii. Pentru el spaţiul dinamic manierist este opus atît spaţiului istoric al Renaşterii, cît şi celui încremenit al barocului timpuriu — preludiu al spaţiului coerent Baroc, concentrator al unei mişcări vii[80].

Este probabil că insistenţa criticii stilistice în a marca trecerea de la Renaştere la baroc printr-o fază cu trăsături distincte a atras după sine calificarea drept manieriste a acelor manifestări artistice vădind o deviere, bazată pe afirmarea subiectivităţii, de la normele clasice. Weisbach însuşi a considerat că arta romanică a trecut în secolul al XI-lea printr-o fază manieristă[81]; Arnold von Salis a descoperit-o ulterior şi în arta greacă, înainte de epoca ei clasică[82]. O felie importantă din producţia literară situată între antichitatea tîrzie şi zorii Renaşterii a fost caracterizată de Curtius drept manieristă. Golind de orice conţinut specific termenul de manierism aşa cum fusese el folosit în istoria artei, ca o formă de degenerare a clasicului, Curtius l-a transferat pe terenul literaturii lărgindu-i semnificaţia pînă la a face din el „numitorul comun al tuturor tendinţelor literare opuse clasicismului, fie ele preclasice, postclasice sau contemporane unui clasicism oarecare". Manierismul devine astfel o constantă

Scanned with OKEN Scanner

a literaturii europene, un fenomen complementar „clasicismului din orice perioadă". Curtius preferă termenul de *manierism* celui de *baroc* deoarece i se pare că acesta a generat atîtea confuzii încît „este mai bine a fi lăsat deoparte", primul avînd avantajul de a „conține doar un minimum de asociații istorice"[83]. Ca și conceptul de baroc, acela de manierism a riscat însă și el să desemneze lucruri prea diferite pentru a mai găsi un criteriu unitar ideologic sau sociologic capabil să le caracterizeze. De altfel ar fi fost chemat inutil a-l căuta deoarece oricum istoria se află mereu în mișcare, și în ea — ca și în artă — orice recurs la formulă înseamnă, pentru a-l parafraza chiar pe Dvoràk, moarte[84].

Soluția adoptată de Curtius pentru definirea manierismului a fost refiltrată și prezentată într-un ambalaj atrăgător de Gustav René Hocke în două lucrări — de fapt articole pentru populara enciclopedie germană Rohwolt — receptate cu mare interes de critică[85]. Pe urmele lui Curtius, Hocke tinde a defini „maniera" înainte de toate ca atitudine și doar în subsidiar ca stil. Manieriste sînt pentru el manifestările artistice și literare cu caracter anticlasic. Ca atare manierismul — sau mai exact reacția manieristă — îi apare ca o constantă a culturii europene. Distincțiile operate de el cu mare largheță pun, pe de o parte, semnul egalității între *clasic* și „aticist, armonios, conservator", iar, pe de altă parte, între *manierist* și „asianic, elenist, dizarmonic, modern". „Stilul aticist — spune el — are drept ideal regularitatea relaxantă; cel asianic — unul asemănător cu acele *phantasiai;* iregularul încărcat de tensiune"[86]. Scopul mărturisit al lui Hocke este de a releva fenomenologic trăsăturile esențiale ale unui tip uman în cadrul unei istorii spirituale specifice a lui *homo europeus*, și anume în cadrul unei tradiții precis determinate a Europei „iregulare"[87].

Scanned with OKEN Scanner

Într-o analiză aprofundată axată pe relevarea discrepanței între intenții și metodologie, Eugenio Battisti releva că așa cum este manevrat de Hocke, utilitatea termenului de „manierism" în definirea multor fenomene, dintre care unele pe nedrept sustrase barocului, este îndoielnică. Demersul lui Hocke este însă de o incontestabilă finețe: diferențiind manierismul de baroc pe care îl consideră un amestec de manierism și clasicism, el ajunge, cum corect sesiza Battisti, la o precizare acceptabilă, întrucît „recunoaște că la baza culturii cinquecentești stă nu numai subiectivismul, eterodoxia, anticonformismul, ci și investigarea unei specifice sinteze cosmologice, mistice sau magice pe care contrareforma o va condamna sau o va asimila într-un proces de epurare și moralizare"[88].

APRECIEREA MANIERISMULUI: FACTORII PONDERABILI ȘI CRIZA SPIRITUALĂ

Dacă acceptăm ideea că noțiunea de manierism ar putea avea valoare operativă în planul istoriei stilurilor, atunci trebuie neapărat să o legăm de factori ponderabili, de genul acelora semnalați de Hocke în cultura cinquecentescă. De la Weisbach încoace, care am văzut că nu este deloc generos în aprecierea valorii estetice a manierismului, critica a continuat să vadă, la nivelul artelor figurative, două direcții paralele în dezvoltarea acestuia. Una, reprezentată de emulii și epigonii lui Michelangelo, ar fi caracterizată de un „eroic" de exprimare, expresia fiind dominată de prezentarea corpului uman în mișcări și poziții forțate; cealaltă și-ar afla originea în opera lui Rafael și Correggio și ar fi caracterizată de tentativa de a exprima „grația" prin

Scanned with OKEN Scanner

figuri efilate şi afectate de tipul celor pictate de Parmigianino[89]. Această a doua direcţie pare de altfel a fi implîntată mai solid pe solul culturii cinquecenteşti a cărei definire sintetică a încercat-o Hocke. În acea literatură a secolului al XVI-lea, impregnată de spirit aulic şi cavaleresc, unde se simţeau încă ecourile literaturii franceze a Evului Mediu, conceptul de „manieră" primeşte o accepţiune eminamente pozitivă şi se leagă automat de gustul pentru rafinament şi eleganţă[90]. Alături de el se remarcă frecvenţa, în literatura italiană cel puţin, a adjectivului „peregrino", de pus în relaţie cu gustul pentru straniu şi neregulat[91]. Accepţiunea respectivilor termeni, ca şi frecvenţa folosirii lor, ridică în fapt o anume situaţie culturală care s-a tradus — pentru Erwin Panofsky — pe planul istoriei artei prin încercarea de a depăşi clasicitatea „prin simpla modificare şi regrupare a structurilor plastice ca atare". „Curentul stilistic" definit astfel ar conviețui înlăuntrul epocii ce „pregăteşte în egală măsură barocul tîrziu şi clasicismul" cu un curent „temperat, care încearcă să ducă mai departe gîndurile antichităţii cel mai convingător, după acelaşi Panofsky, de opecurent legat mai ales de Correggio şi de alţi italieni din nord, „orientaţi în direcţia dezvoltării unei sensibilităţi coloristice şi luministice"[92]. El ar fi ilustrat cel mai convingător, după acelaşi Panofsky, de operele lui Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, Allori, Salviati, printre pictori, şi de acelea ale lui Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini, printre sculptori[93]. S-a observat că acest grup de artişti, a căror artă va influenţa personalităţi de talia lui Tintoretto sau El Greco, conţine reprezentanţi ai ambelor tendinţe enunţate de Weisbach.

Pe linia consideraţiilor lui Panofsky ce a formulat în termeni clari polivalenţa stilistică a artei secolului al XVI-lea, s-a înscris şi contribuţia lui Wilhelm Pin-

Scanned with OKEN Scanner

der pentru care reacţia anticlasică a generat de la bun început două tendinţe: una ajunsă ulterior la apogeu în arta lui El Greco şi alta finalizată în arta lui Rubens, Pietro da Cortona şi Bernini[94]. Fără a proclama dominaţia manierismului ca manifestare de stil în secolul al XVI-lea, Pinder îl consideră un capăt al firului ce duce la baroc. Pe o poziţie oarecum asemănătoare s-a situat Arnold Hauser care, în buna tradiţie a şcolii vieneze, afirmă că manierismul „rămîne un curent subteran" ce iese la iveală „atunci cînd are loc o schimbare a stilului legată de o acută criză spirituală"[95]. Trebuie specificat însă că în concepţia lui Hauser este exclusă o dezvoltare lineară, acumulativă şi logică a problematicii artistice reflectată în stil şi că aceasta nu este doar o opţiune între posibilităţi contrapuse sau o deviere a unei direcţii artistice precedente[96]. În sens restrîns, cu aplicare mai ales în artele plastice, manierismul ar părea deci stilistic şi cronologic definibil. Actualmente, critica este aproape unanimă în a-l considera drept fenomenul predominant în a doua treime a secolului al XVI-lea. Nu văd temeiul afirmaţiei lui Eugenio Battisti după care în istoriografie acest „stil" ar fi crescut în importanţă, devorînd tot mai mult clasicismul pînă la a-l reduce la un episod nu mai lung de vreo cincisprezece ani de la începutul Cinquecento-ului. Mi se pare însă justă observaţia aceluiaşi cercetător, după care „sub titlul de manierism figurativ [...] au fost catalogate fenomene atît de diverse, încît să ne împiedice să găsim pentru ele un substrat unitar care să nu fie conştiinţa comună a unei crize"[97]. O operaţiune de epurare nu se poate face decît printr-o delimitare clară a clasicismului de manierism şi a ambelor de baroc.

În cadrul unei asemenea delimitări trebuie să renunţăm la ambiţia de a conferi manierismului atributul de stil, refuzat fără echivoc de Weisbach?[98] Fenomenul de

Scanned with OKEN Scanner

criză la care se referea Battisti a atins în secolul al XVI-lea toate domeniile culturii fără a antrena însă schimbări capabile să-şi lase amprenta pe termen lung asupra direcţiei evoluţiei artistice. Mi se pare că una dintre cele mai puţin flexibile definiri ale manierismului — dar şi cea mai apropiată de realitatea operelor plasate sub această etichetă — a fost formulată de Briganti. El a văzut în manierism „o afinitate de tendinţe şi de intenţii la baza cărora trebuie căutat un singur lucru: o atitudine spirituală comună în actul exprimării figurative". Folosirea cu valabilitate universală a termenului şi în funcţie de o semnificaţie istorică i se părea încă din 1945 lui Briganti posibilă doar prin indicarea „unui spirit şi a unei sensibilităţi manieriste"[99].

Cel ce scrie aceste rînduri împărtăşeşte pe deplin părerea lui Georg Weise după care pentru manierism nu este potrivit calificativul de stil în sensul folosit pentru marile perioade din istoria artei, adică „de un ansamblu de elemente formale născute dintr-o schimbare fundamentală a premiselor spirituale şi determinînd, ca temelie nouă şi exclusivă, producţia artistică pentru un interval de secole"[100].

DEFINIREA CONTEXTUALĂ A CONCEPTELOR. BAROCUL LIMITATIV

Cele spuse mai sus ne obligă a revedea accepţiunea conceptului de baroc aplicat la artele figurative dintr-o perspectivă istorică mult mai amplă. Încă din 1920, Voss, într-o lucrare cu un titlu semnificativ, *Pictura Renaşterii tîrzii la Roma şi Florenţa*, plecînd de la premisa interferării clasicismului cu manierismul pe parcursul secolului al XVI-lea refuzase celui de-al doilea

Scanned with OKEN Scanner

capacitatea de a defini el singur o perioadă a istoriei artei[101]. Aceeași constatare l-a dus mai tîrziu și pe Mario Salmi la susținerea unei teze asemănătoare[102]. Astăzi termenul de „Renaștere tîrzie" (germanul *Spätrenaissance*) este folosit de mulți istorici de artă în scopul unei precizări cronologice, aspectele stilistice delimitîndu-se separat, de la caz la caz, pentru a li se putea defini mai bine specificitatea.

Aceasta nu înseamnă că termenul de manierism și-a pierdut capacitatea operațională, ci doar, pur și simplu, că el nu mai poate fi definit decît contextual, ca și conceptul de baroc de altfel. Walter Friedländer, înscriind manierismul pictural în Renaștere, vedea în el o mișcare ce renunțînd la reprezentarea perspectivală a spațiului și detașîndu-se de naturalism, s-a opus stilului clasic pînă către anul 1580. În evoluția manierismului Friedländer distinge două faze: una cu o mai mare capacitate creativă, situabilă în prima jumătate a secolului, și a doua, de un rafinament convențional și de o virtuozitate artificioasă. Paralel el semnalează o reluare treptată a problematicii spațiului și o pregătire a terenului pentru reacția fraților Carracci și a lui Caravaggio[103]. Aceasta în ceea ce privește pictura, căreia de altfel i s-au dedicat cele mai numeroase lucrări. Dar reacția anticlasică, în funcție de care s-a încercat determinarea sferei de acțiune a manierismului, atinge toate domeniile artelor vizuale. Manierismul ca și barocul fiind concepte a căror definire se bazează însă pe principiul opoziției față de clasic, rămîn din punctul nostru de vedere tangențiale. Astăzi sîntem tot mai tentați să recunoaștem că atît arta manieristă cît și cea barocă — în manifestările lor cele mai semnificative — sînt îndepărtări de la modurile clasice de exprimare, împinse pînă la limita virtuozității artistice, sau pînă la hotarele fantasticului — cum a arătat în exemplele sale Hocke. Dar este greu de susținut că barocul ar

fi un stil anticlasic din moment ce, spre exemplu, doi dintre protagoniştii săi, Rubens şi Bernini, şi-au format limbajul artistic pe baza studiului sculpturilor antice[104]. O definire mai limpede a manierismului ar trebui să aibă în vedere nu atît opoziţia lui faţă de clasicismul Renaşterii mature, cît abaterea lui faţă de acesta pînă la limita posibilă a virtuozităţii. Odată atinsă această barieră se nasc simptomatic operele ce contrabalansează pierderea direcţiei. La sfîrşitul secolului al XVI-lea, arta lui Caravaggio şi a fraţilor Carracci contestă cu violenţă oboseala „devierii" manieriste şi propune reînnodarea firului cu Renaşterea matură pe două direcţii diferite: napoletanul îi continuă pe Lotto şi Giorgione, bolognezii pe Rafael şi Tiţian. Şi totuşi André Chastel vede în arta fraţilor Carracci aderenţă la manierism, ceea ce, dacă respectăm accepţiunile trecute în revistă ale noţiunii, nu este posibil[105]. *Hochrenaissance* se transferă aici, în cel mai bun caz, în *Frühbarock*. Am întrebuinţat cuvîntul „se transferă" deoarece am avut în vedere în principal aspectele, formele, modurile expresive. La nivel conţinutistic, firește, lucrurile se prezintă diferit: păgînismul antic al Renaşterii este în Galeria Farnese un topos stilistic şi fusese redus ca atare de cele cîteva decenii de activitate contrareformistă pe fundalul căreia se va înaripa, tot cu trimiteri la arta clasică, arta impetuosului Bernini. Dacă în pictură despicarea firului pare o operaţie posibilă, între limitele plauzibilului, pentru arhitectură şi sculptură situaţia este chiar mai încurcată, dat fiind lipsa unui consens în ceea ce priveşte evoluţia tipologică ce duce la baroc. Acelaşi monument, de pildă, biserica Il Gesù, a părut unora o prelungire cu accente manieriste a unei tipologii strălucit reprezentată în secolul al XV-lea de Sant'Andrea din Mantova a lui Leon Battista Alberti[106], în timp ce altora edificiul lui Vignola, cu faţada remaniată de Giacomo della Porta,

Scanned with OKEN Scanner

li s-a părut a intra în tipologia manierismului doar ca precursor al barocului timpuriu[107].
La un moment dat distincţiile de factură stilistică pot crea, precum se vede, încurcături pe plan terminologic. Din dificultatea categorisirii unui monument atît de important, precum acest edificiu simbolic al Contrareformei servite de braţul credincios al ordinului iezuit, putem trage concluzia că încărcătura semantică a termenilor are cel puţin caracter bivalent, dacă nu chiar mai mult.
Comparînd opera lui Vignola cu un alt edificiu cu cupolă, biserica Sant'Andrea della Valle a lui Maderno (terminată în 1622, dar cu faţada remaniată de Rainaldi, ce a încheiat lucrul abia în 1665), notăm imediat diferenţa de limbaj. Cupola lui Maderno, situată pe un tambur mult mai înalt decît aceea a lui Vignola, are nervuri profilate. Poziţia cupolei determină şi o altă distribuire a luminii, o accentuare a efectelor de clar-obscur ce vor fi reluate în faţada lui Rainaldi. Solemnitatea monumentală de tip renascentist este dinamizată de Vignola prin efecte plastice ce nu au energia comunicativă a celor ale lui Maderno. Efectele de masă structurată cultivate de Maderno îşi vor găsi expresia elocventă în noua faţadă a Sfîntului Petru, rezultată din modificarea planului şi transformarea lui în cruce latină: ordinul colosal, preferat de Buonarroti, face aici să vibreze puternic suprafeţele. Cu încheierea faţadei Sfîntului Petru ne apropiem oricum de momentul istoric situabil către 1630, cînd, la Roma, se afirmă arta lui Bernini, Borromini, Pietro da Cortona. Aplicarea termenului de *baroc* ar trebui limitată, după Giuliano Briganti, la acest moment istoric, cînd asistăm la geneza unei mişcări cu caracteristici definibile[108]. Concepţia limitativă a lui Briganti se află, natural, la antipodul aceleia a lui Eugenio d'Ors şi în contradicţie cu a cercetătorilor ce vor să acorde noţiunii de baroc nici mai

Scanned with OKEN Scanner

mult, nici mai puțin, decît statutul de epocă istorică. Denumirea de „epocă barocă" ni se pare goală de conținut deoarece limitele ei apar pînă acum fluctuante, iar factorii unificatori ce pot fi socotiți a-i sta la bază sînt fluizi, dacă nu discutabili. Din acest moment al discuției problema accepțiunii noțiunii de baroc nu mai este rezolvabilă cu mijloacele criteriilor stilistice; ea intră în altă sferă de competență.

BAROCUL ȘI TEORIA CULTURII

Ne-am referit mai înainte la lucrarea lui Weisbach, *Barock als Kunst der Gegenreformation*[109]. În ea se definește arta barocă ca o expresie reflexă a contra-ofensivei bisericii catolice și a afirmării pe plan politic a absolutismului. În opera lui Weisbach a văzut Delio Cantimori punctul de plecare pentru extinderea conceptului de baroc de la istoria artelor și literatură la istoria politică, economică, socială și religioasă[110]. Weisbach punea accentul pe interdependența între conținutul spiritual și psihic al operei și situația culturală a timpului cînd se creează opera. De aspectele conținutistice ale artei denumite de Weisbach barocă s-a ocupat ulterior și Emile Mâle: el a reușit să precizeze natura noului sentiment ce își făcuse loc în arta religioasă, după Conciliul de la Trento, prin identificarea semnificațiilor expresiei plastice[111]. Lărgirea orizontului istoriografic, în care trebuie așezată opera artistului pentru ca limbajul să poată fi analizat în multiplicitatea implicațiilor sale, s-a dovedit fertilă pentru cercetările ulterioare, dar și generatoare de confuzie. Căci scoțînd barocul din sfera conceptelor cu aplicabilitate în sfera artei și literaturii, Weisbach îl transforma într-o categorie generală care, „prin *Geistesgeschichte* și o sociologie asemănătoare aceleia a lui Troeltsch, este ex-

Scanned with OKEN Scanner

tinsă la întreaga *Kultur* sau civilizație a unei epoci". Raționamentul lui Weisbach a fost simplu: dacă o artă (cu caracteristici genetico-morfologice apte a-i conferi o pregnanță pe planul stilului) exprimă un timp istoric, atunci toată istoria acelei epoci se definește într-un „stil al timpului"[112].

Un asemenea tip de abordare, dacă materialul informativ nu este folosit cu discernămînt, poate duce la interpretări aflate dincolo de limita plauzibilului. Am văzut deja cum Spengler trăsese semnul egalității între spiritul faustic germanic și baroc, plasînd manifestările desemnate sub această noțiune într-un interval larg de timp, mergînd din Evul Mediu pînă la Iluminism. Willi Flemming, la două decenii după Spengler, într-o carte de referință dintr-o serie celebră, folosește termenul *baroc* pentru a indica unitatea manifestărilor unei culturi structurată de o „lege vitală" ce determină însăși tipologia umană[113]. „Omul baroc" al lui Flemming este definit prin contrapunere față de „omul Renașterii" și cel al clasicismului german. Epoca în care trăiește el nu derivă din cele precedente, este „unică și inexplicabilă, un destin". Este lesne de combătut această perspectivă apărută de altfel pe fundalul unor evenimente binecunoscute ce au dus și în istoriografie la exaltarea panvitalismului și agnosticismului. Inutil să mai adăugăm că în interpretarea acelei *„Zeitalter des Barock"*, Flemming proiecta o situație contemporană marcată de autoritarism politic.

Mult mai interesantă este concepția lui Carl J. Friedrich formulată imediat după cel de al doilea război mondial, cînd o serie de manifestări de amploare au stimulat cercetările dedicate artei secolului al XVII-lea[114]. Ca și Willi Flemming, în stabilirea cadrului de desfășurare a artei baroce, el pleacă de la afirmarea statului absolutist modern în Europa. Restaurarea monarhiei în Anglia marchează, după el, sfîrșitul vîrstei baroce,

Scanned with OKEN Scanner

Momentul cel mai interesant în intervalul 1610—1660 Friedrich îl identifică în acţiunea politică a lui Cromwell, care „a dus la împlinirea sa revoluţionară şi politică fermentul intelectual al Reformei“[115]. Iată deci dispărută din obiectivul criticii Contrareforma ca factor spiritual coagulator al ceea ce unii vor să definească prin baroc: un stil, o epocă, o atitudine existenţială, o orientare artistico-literară etc. Statul modern absolutist ar tinde, după Friedrich, prin propria natură la propria creştere şi la propria putere. Antinomia între putere şi lipsă de putere, de care Friedrich leagă destinele acestui stat, este considerată tipic barocă[116]. Pe baza acestui raţionament îşi bazează Friedrich structura cărţii: în ea doctrinele economice, viaţa cotidiană, arta, literatura, muzica, religia, filozofia şi ştiinţele naturale sînt puse sub semnul barocului, noţiune manevrată de el cu mult mai multă dificultate cînd este vorba despre istoria politică şi religioasă. Ne-am fi aşteptat ca autorul, cel puţin atunci cînd ia în discuţie fenomenele artistice şi literare, să încerce a determina caracteristicile unui stil. Nu aspectele formale îl interesează, ci spiritul epocii imprimat în ele. Prevalarea de un concept atît de labil, precum „spiritul epocii“, a deschis lui Friedrich poarta unor analogii forţate şi ca atare funcţia ordonatoare a noţiunii de baroc — cel puţin pentru artele figurative, literatură, muzică — a fost şi ea alterată.

O aproximare a noţiunii de baroc pe cu totul alte temeiuri decît cele propuse de Friedrich a încercat-o Victor Louis Tapié[117]. Fără a fi un adept al materialismului dialectic şi istoric, V.L. Tapié, a analizat factorii politici, economici şi sociali ce au uşurat răspîndirea în Franţa, Europa Centrală şi de Est, în America Centrală şi de Sud a stilului elaborat la Roma în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Tapié nu şi-a propus să judece calităţile estetice a ceea ce el

Scanned with OKEN Scanner

consideră a fi un stil. Spiritul baroc Tapié îl vede încarnat în stilul cu același nume prin căutarea „efectelor de putere și grandoare, primatul acordat fanteziei și imaginației asupra ordonărilor strict logice și raționale, satisfacție procurată simultan ideologiei celor mari și sensibilității celor simpli, tot ceea ce, în sfîrșit, îl deosebește de clasicism fără a-i fi pe deplin străin acestuia“[118]. La determinarea variantelor locale au contribuit condiționările de tot felul din zone diferite, în Europa Centrală și de Răsărit. Stratificarea socială și predominarea unei economii de tip agrar, factori ce au generat o anume permeabilitate față de un curent artistic, imprimat pe verticală. Este de reținut că între spiritul unei culturi și exprimarea ei pe planul imaginii, Tapié consideră, pe bună dreptate, că trebuie să existe un acord în absența căruia „nu există decît pastișă și nu se ajunge la un stil veritabil, interpret autentic al unei civilizații“. Este, desigur, de văzut dacă nu cumva și manifestările ce „păcătuiesc“ prin lipsă de stil nu sînt interpreți la fel de autentici al aceleiași civilizații căreia stilul i se propune ca exponent. O tentativă mai puțin fericită de integrare a fenomenului baroc în cadrul istoriei generale ca o expresie pe plan stilistic a unei anume civilizații a fost făcută de Peter Rassov. Pentru el, ideea „lumii barocului“ este de pus în directă legătură cu istoria civilizației secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea. Reinterpretînd o celebră butadă marxistă, el observă însă că „istoria civilizației fără istoria statului este un colos cu picioarele de argilă“ și ca atare trece la analiza istoriei politice a perioadei în cauză, oprindu-se, pentru a exemplifica, asupra istoriei principatului Würtemberg, considerată semnificativă pentru statele germane. Promisiunea lui Rassov de a pune în ecuație barocul și civilizația secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea se înfundă în descriptivism istoric și

Scanned with OKEN Scanner

în recunoaşterea insuficienţei soluţiilor propuse de istoriografie pentru legarea artisticului de politic[119].

STILUL CULTURAL ŞI STILUL DE VIAŢĂ

Mulţi alţi istorici ai culturii au continuat să întrebuinţeze formula „epoca barocă". S. Bühler desemnează sub acest nume toată perioada dintre 1575 şi 1740[120]. W. Hubatsch se întreba şi el, în 1958, dacă barocul caracterizează într-adevăr o epocă[121], după ce, în 1953, tinsese să îl pună în legătură cu „epoca absolutismului"[122]. Tot de epocă barocă vorbeşte şi Jean Rousset într-o carte, care deşi abordează probleme ale literaturii, prin generalizările autorului are trimiteri directe la istoria culturii: *La litterature de l'âge baroque en France*. Cartea este suficient de cunoscută pentru a nu mai avea nevoie de un comentariu aprofundat[123]. Respingînd teza orsiană a barocului precum constantă istorică, Rousset este de părere că doar în funcţie de arhitectura lui Bernini, Borromini şi Pietro da Cortona se poate ajunge la o definiţie a barocului. Odată obţinută, definiţia „pură şi indiscutabilă", ea poate fi extinsă şi la cîmpul literaturii. Pe scurt, această arhitectură şi această artă se caracterizează printr-o mobilitate generală ce sfărîmă structurile. Mişcarea şi metamorfoza ar avea un pandant în ostentaţie. De aici şi subtitlul sugestiv al cărţii: *Circe şi Păunul*. Conceptul de *mişcare* folosit în metodologia critică a lui Rousset are şi el un anume grad de imprecizie. Raportat chiar şi la arhitectură el nu este suficient pentru a caracteriza opere considerate de toată lumea drept baroce: San Ivo alla Sapienza a lui Borromini, să spunem, sau Sant'Andrea al Quirinale. Diferenţa între arta celor doi artişti nu va fi sesizată prin raportarea la cele două caracteristici atribuite de

Scanned with OKEN Scanner

Rousset barocului plastic: evanescența formelor și proliferarea decorului[124].

Tot o contribuție din perspectiva istoriei culturii la lămurirea conceptului de baroc, a adus Helmut Hetzfeld. Prin baroc el înțelege un stil cultural ce ar fi reflexul Reformei și absolutismului politic. Deși Hatzfeld vizează în special literatura, este limpede că vorbind de baroc ca de un stil *generațional* el se referă la o largă ambianță culturală, ce vizează sfera științei, educației, credințelor etc.[125] Cu Hatzfeld ne întoarcem la ideea barocului ca stil imprimat în modul de existență. Ca stil coerent, el ar fi de scurtă durată, în literatură, și ar fi precedat de *manierism* și urmat de *barochism*, ambele considerate *stiluri generaționale*. Pentru faza de corupere a unității stilului baroc el preferă termenul de *barochism* așa cum pentru faza invaziei „manierei" în arta Renașterii preferă termenul de manierism. Dispare din schema lui Hatzfeld filonul renascentist de inspirație clasicistă, iar pe planul stilului nu sînt întrevăzuți factori de contrapunere *stilurilor generaționale* enunțate. Defectul schemei de mai sus este vizibil: nu se lasă spațiu pentru o serie de raporturi didactice între factorii ponderabili sau mai puțin ponderabili ce contribuie la modelarea unei opere de artă. Există pentru Hatzfeld un *baroc clasic*, barocul deplin, în care prevalează maiestuosul, elevatul, sublimul, barochismul fiind caracterizat de vizionarism, erotism, obsesia morții, interesul pentru ruine, ceea ce, în plan stilistic, echivalează cu incongruențe, analogii enigmatice, originalitate calculată, simbolism alegoric și dinamica observației[126]. În viziunea lui Hatzfeld barocul este ceva ce se devoră pe el însuși după ce s-a născut, în parte pur, ca Venus din spuma mării. Dacă, prin extrapolare, aplicăm observațiile lui Hatzfeld la artele plastice și arhitectură, care ne preocupă cu precădere în rîndurile de față, riscăm a avea asupra acestora o viziune în care principiul di-

Scanned with OKEN Scanner

namicii istorice şi-ar face loc cu oarecare greutate. Considerarea barocului ca mod de existenţă are ca urmare înglobarea în el a unor fenomene cu o anume specificitate, cum ar fi clasicismul francez, de pildă. De slăbiciunea construcţiei sale era conştient, se pare, Hatzfeld, chiar din anii de început ai elaborării ei cînd, avînd în vedere raporturile cu contrareforma europeană şi influenţele spaniole, era dispus să acorde clasicismului francez din secolul al XVII-lea un statut deosebit, numindu-l chiar *baroc special* (*Sonderbarock*)[127]. Plecînd de la alte premise Hatzfeld se întoarce în fond la un tip de demers, încercat încă din 1928 de Pevsner, care conferea artisticului, ideologicului şi politicului un numitor comun în „stilul de viaţă" (*Lebensstil*). Stilul în sine, ca exteriorizare a stilului de viaţă, este definitoriu pentru un simţ unitar al vieţii (*Lebensgefühl*), variabil de la o epocă la alta, al cărui liant sînt ideile comune din creaţia artiştilor de frunte, ideile ce trec pe plan secund, diferenţele de viziune şi exprimare artistică. Abordarea lui Pevsner contaminată de spiritualismul şcolii vieneze, are meritul de a fi încercat să identifice cîteva caracteristici ale artei baroce, exprimabile prin noţiuni, precum „interiorizare", „senzorializare", „teatralizare", „eticizare", fiecare fiind extrase din aspecte formale definitorii[128]. Această abordare are meritul de a fi încercat să identifice problemele de conţinut ale artei baroce, raportînd-o la idei structuratoare considerate drept expresii edificatoare ale situaţiei din ansamblul vieţii politico-religioase.

JUXTAPUNEREA TENDINŢELOR ŞI LIPSA OMOGENITĂŢII

După cum se vede, încercările de a proiecta noţiunea de baroc pe fundalul larg al istoriei culturii şi de a

Scanned with OKEN Scanner

desena prin ea fermenţi, tendinţe, sensibilităţi şi opţiuni catalizatoare au întîmpinat nu puţine dificultăţi. Este probabil că o imagine mai corectă asupra culturii epocii s-ar putea obţine prin juxtapunerea tendinţelor inerente în cadrul domeniilor ce o compun, tendinţe şi domenii ilustrate de personalităţi distincte şi de creaţii raportabile pe plan formal şi generativ la altele, contemporane sau nu. Dacă ele sînt situate în cadrul unui ciclu temporal unde se întrevăd soluţii coerente, se poate ajunge a se aproxima ceea ce în mod obişnuit denumim stil. Încă din 1960, deplîngînd absenţa studiilor preliminare pe baza cărora să se emită consideraţii valabile pentru o întreagă perioadă istorică, Rudolf Wittkower propune să se cadă de acord asupra faptului că „definiţiile de stil nu sînt altceva decît indicaţiile terminologice pentru facilitarea înţelegerii reciproce". Unei noţiuni, pentru a putea sugera ceva, arăta el, trebuie să i se atribuie capacitatea de a evoca imagini concrete. Astfel, valoarea termenului *baroc*, aplicat la întreaga perioadă istorică dintre 1600—1750, ar fi limitată la capacitatea de diferenţiere care se poate articula în trei direcţii: topografică, cronologică, în funcţie de apartenenţa la curente sau tendinţe artistice. O definiţie compozită, precum „clasicism tîrziu, baroc bolognez", îi evoca lui Wittkower „o determinată tendinţă a unui specific stil regional într-un determinat moment istoric"[129]. Wittkower, în acceptarea posibilităţii folosirii determinativelor pentru precizarea caracteristicilor unui moment, opere, fenomen, a plecat, în cazul barocului, de la prezumţia că istoricul nu trebuie să renunţe la prerogativa de a căuta unitatea dincolo de diversitate. Mutînd problema definirii stilului pe planul convenţiei lingvistice, Wittkower lua act de o nouă tendinţă în istoriografie: scăderea interesului pentru cercetările din perspectivă evolutivă în favoarea analizării operelor în ambientul lor artistic şi intelectual. Tipul respectiv de analiză deja

Scanned with OKEN Scanner

generase la data respectivă unele interpretări unitare ale barocului. Un demers interesant îi aparţine lui John Rupert Martin. Într-un articol din 1955[130] ale cărui linii directoare se regăsesc într-o carte apărută recent şi în limba română, Martin pleacă de la premisa că perioada barocă nu se caracterizează prin omogenitate stilistică, diversitatea reprezentînd una din trăsăturile ei distinctive. Interesat de problema descoperirii unei unităţi în pofida lipsei de uniformitate a stilului, John Rupert Martin revine la conţinutul conferit artei de „întruchiparea unor idei, atitudini şi convingeri larg împărtăşite"[131]. Abordarea conţinutistă ar fi trebuit astfel să pună în evidenţă unele caracteristici esenţiale ale artei baroce. Prima luată în considerare este „naturalismul", verosimilitatea fiind considerată un principiu la care aderă fără rezervă toţi artiştii barocului, dintr-o puternică reacţie faţă de „stilizările atît de elegante ale Manierismului tîrziu"[132]. Naturalismul, ca viziune, şi-ar fi pus amprenta, în pictură, pe marile subiecte tradiţionale; a transformat reprezentarea mitologică, portretistica, a stimulat autonomizarea peisajului, naturii moarte, picturii de gen. Interesul pentru realismul vizual — ce nu va fi abandonat nici în faza de ofensivă a ornamentaţiei şi retoricii — John Rupert Martin îl pune în legătură cu secularizarea cunoştinţelor şi progresul ştiinţei din secolul al XVII-lea, afirmaţie contrabalansată însă imediat de alta, aparent contradictorie, potrivit căreia, naturalismul baroc era caracterizat de o „concepţie asupra lumii profund metafizică". Martin constată coexistenţa în baroc a modului de gîndire ştiinţific cu „mentalitatea simbolică şi alegorică". De naturalism leagă autorul în discuţie o anume psihologie ilustrată de interesul pentru stări sufleteşti limită de tipul acelora degajate de *Extazul Sfintei Tereza* a lui Bernini, de patosul nou ce animă marile teme catolice ale morţii şi martirizării. Aplicarea principiului

Scanned with OKEN Scanner

spațiului coextensiv care stă la baza iluzionismului baroc, pictural și arhitectonic, nu i se pare doar o formă de speculație scenografică, ci o modalitate de a transporta gîndurile „de la obiectele materiale la cele eterne“[133]. Naturalismul baroc Martin nu îl izolează de influența antichității. Poussin, Algardi, Duquesnoy, frecventînd modelele antice, au căutat expresia clasică ideală; Bernini și Rubens, copiind aceleași modele, au reformulat o poetică punînd accentul pe sensibilitatea formelor. În fine, pentru a rezuma, după Martin, doar puține din caracterele artei baroce reușesc să nască afinități între arta unui Bernini, Rubens, Poussin: problematica operei lor se revarsă într-o albie problematică mai largă, unde diversitatea de tendințe nu lasă să se întrevadă o unitate.

UNITATEA IDEALĂ ȘI CRITERIILE POSIBILE. BAROCUL – ARTĂ A PERSUASIUNII

Trebuie să înțelegem prin „unitate“ o standardizare a formelor (cel puțin a celor generative) în circulație? Dacă lucrurile ar sta așa ar trebui admisă, implicit, iradierea dintr-un centru; ideea de evoluție a stilului ar trebui înlocuită cu aceea de expansiune și însușire a formelor, de adaptare a lor la condiții socio-politice și culturale diverse. În ceea ce ne privește nu credem că în definirea stilului trebuie în mod necesar să apelăm la o ideală unitate. Orice creație, orice operă izolată, se naște dintr-un complex de cazualități. Este suficient să avem în vedere anumite condiții sociale ce impun un anume raport între artist și comanditar, subordonat unor exigențe de gust: elementele de educație artistică și de organizarea practică a muncii, conjunctura „pie-

Scanned with OKEN Scanner

ţii" artistice, ponderea tradiţiei, talentul, psihologia creatorului etc. Stilul se naşte din multiple cazualităţi de acest tip, unele contradictorii. Trecerea de la un stil la altul nu are loc fără fracturi. În artă evoluţia nu se desfăşoară acumulativ şi progresiv, precum în cultură şi ştiinţă. Pentru Arnold Hauser, conceptul fundamental al istoriei artei, stilul temporal şi colectiv, „este un fenomen în mişcare constantă care se construieşte din nou cu orice factor al producţiei şi receptării, cu orice operă şi orice criteriu de gust care îi foloseşte pro sau contra. Natura sa constă în devenire şi nu în fiinţare şi el trăieşte doar în măsura în care *devine*. El nu atinge niciodată perfecţiunea operei de artă, ba chiar în parte se întrerupe, îşi schimbă direcţia, se întoarce, stagnează, fără să ajungă vreodată scopul şi idealul"[134].

Acceptînd definirea stilului ca un fenomen în plină mişcare şi reconstrucţie, inteligibilă doar „în baza categoriei dialectice de depăşire", întrebarea care se naşte imediat este aceea dacă nu cumva în cazul barocului, ca şi în cazul altor stiluri, noţiunea de *formă* îşi menţine utilitatea doar pentru operarea unor distincţii tipologice. Pentru a se găsi o motivare adecvată a tentativei de a regrupa opere cu o identitate pe planul stilului, ar fi trebuit găsită în istoriografie o explicare unitară a diversităţii limbajului artei baroce. Propunerea poate cea mai interesantă în această direcţie a făcut-o acum două decenii, într-o scurtă intervenţie, Giulio Carlo Argan[135].

Plecînd de la teoria de artă barocă a cărei problemă cheie este distincţia între imitaţie şi idee, Argan a arătat cum prin separarea momentului imitării de momentul conceperii s-a redeschis însăşi problema finalităţii artei, rupîndu-se astfel legătura cu sistemul estetic al Renaşterii bazat pe unitatea tradiţională între practică şi teorie. Dictonului umanist *ut pictura poesis*, cu rădăcini în arta veneţiană din Cinquecento, unde între

Scanned with OKEN Scanner

pictură şi poezie artişti de talia unui Tiţian erau înclinaţi să găsească analogii, primeşte un sens nou, între poezie şi elocvenţă punîndu-se semnele egalităţii[136]. Critica lui Bellori, a arătat Argan, a aderat ca o mănuşă la pictura Carraccilor, fiind pe deplin descriptivă şi „bazată pe principiul că valorile operei figurative se pot integral traduce în valori literare, unde substantivul este forma, verbul compoziţia, adjectivul culoarea". Demonstrarea valorii operei s-ar fi putut deci face întrucît opera de artă avea şi ea un caracter discursiv. În poziţia de receptor a lui Bellori s-ar găsi, faţă de operele de artă baroce, şi restul publicului, pare a spune Argan. Noul raport stabilit între creator (prin operă) şi receptor pune arta în situaţia de a se propune drept o „tehnică de comunicare" şi „în mod mai precis, o tehnică a persuasiunii care trebuie să ţină cont nu numai de propriile posibilităţi şi de propriile mijloace, dar şi de dispoziţiile publicului căruia i se adresează. Teoria afectelor expusă în cartea a doua a Retoricii, devine astfel un element în concepţia asupra artei precum comunicare şi persuasiune".

Apare legitimă după această constatare dorinţa identificării subiectului şi scopului persuasiunii. Oraţia retorică nu presupune o demonstraţie, arată Argan: ea poate fi aplicată la orice subiect, deoarece important nu este ca ea să convingă de ceva, ci pur şi simplu să convingă. Iluzia creată de picturile în *trompe l'œil* baroce sînt pentru Argan exemplul tipic al acestei „persuasiuni fără subiect", fără directa participare a artistului care furnizează doar o „tehnică"[137]. Pe o bază retorică s-ar fi dezvoltat arta religioasă a Contrareformei în care este utilizată din plin forţa de persuasiune a bisericii catolice în scopurile propagandei; pe o bază retorică s-au dezvoltat tehnicile de disimulare, iluzionismul, în fine, acele caracteristici care fac a se vorbi despre arta barocă ca despre o artă teatrală. Tehnicii persuasiunii,

Scanned with OKEN Scanner

proprie artistului — îi corespunde în public o la fel de sofisticată tehnică în a se lăsa convins. Această modalitate a artei de a se lăsa comunicată și de a fi, în același timp, comunicare, i se pare lui Argan, că „nu depinde atît de tipul marilor ideologii religioase, cît de noul mod de viață socială și, în principal, de progresiva afirmare a burgheziilor europene în cadrul marilor state monarhice“[138]. Scenariul artei baroce ar fi scenariul vieții, căreia i se amplifică retoric idealurile și mișcările. Mi se pare că interpretarea de către Argan a artei baroce ca tehnică a comunicării — în dublu sens, între creator și receptor —, subordonată exigențelor retorice ale persuasiunii, este menită să pună oarecare ordine într-un teritoriu unde operarea cu categoriile formale nu reușește să producă decît discuții interminabile pe marginea operei unui artist sau altul, pe marginea unei tipologii sau alta. Interpretarea „civilă“ a barocului, efectuată de Argan, implică o evaluare pozitivă a acestei arte, la antipodul negării globale a ei.

Este demn de remarcat în studiul lui Argan modul deloc forțat al așezării pe planul vieții sociale a problematicii comunicării așa cum apare ea pusă de arta barocă. Sîntem departe aici de relaționismul istoric al unui Mandrou, pentru care criza economică și socială dintre 1590—1640 „a contribuit nu puțin la crearea climatului psihologic din care a ieșit barocul din (sau în) care s-a hrănit inconștient“[139]. Limitînd întrebuințarea termenului de baroc la sfera istoriei artei, Mandrou a încercat să schițeze trăsăturile unei așa-numite sensibilități europene „patetice“. Insuficiența acestui punct de vedere pentru explicarea genezei și diversității expresive a artei baroce este evident. Apare tot mai limpede, în urma enormei acumulări de material critic, că în manevrarea conceptului de *baroc* trebuie să plecăm de la premisa că el nu exprimă un stil unitar sau o convergență de tendințe stilistice, că nu poate fi con-

Scanned with OKEN Scanner

siderată nici o „mentalitate patetică", așa cum propunea Mandrou, și nici nu poate subsuma în întregime spiritul unei epoci. Delio Cantimori, observînd dificultatea fixării noțiunii și riscul ca astfel ea să altereze metodologia, nega conceptului de baroc, în cîmpul istoriei politice, economice, valoarea euristică avută în domeniul istoriei artelor și literaturii[140].

Acceptînd ideea că diversitatea formelor de exprimare minează în cazul barocului însăși noțiunea de stil, nu înseamnă că ne întoarcem cu aceasta la judecata negativă a lui Croce, plecată tocmai de la evaluarea barocului ca non-stil. Substituind unității formale o afinitate de structură izvorîtă dintr-o cultivare a unei aceleiași tehnici a comunicării, Argan a indicat o punte de legătură între diferite expresii ale epocii, dintre care arta este doar una. Problema stilului a trecut astfel pe planul doi, fără a se lua în considerare însă, cum observa Wittkower, problema conținutului. Identificînd natura limbajului, teoria lui Argan a marcat neîndoielnic un mare pas înainte în studiile despre baroc, deoarece le-a eliberat de obsesia limitărilor geografice și cronologice, de clasificările tot mai greu de urmărit pe spații vaste unde cauzalitatea devine relativă. Rămîn deschise, în ceea ce privește tehnica de comunicare caracteristică artei baroce, problemele legate de transmiterea descifrabilă a conținuturilor. Ceea ce implică, pe de altă parte, studierea formării însăși a limbajului.

S-ar putea spune că barocului îi revine, mai mult decît altor concepte folosite în istoria artei, menirea de a se explica mereu pe sine, în funcție de semnificația primită de fenomenele ce le indică, în actul însuși al comunicării.

Scanned with OKEN Scanner

II
Pariul cu istoria

VALOAREA FORMATIVĂ A ARTEI ANTICHITĂȚII ȘI A RENAȘTERII

Pe data de 8 iunie a anului 1665 are loc la Paris o interesantă discuție între nunțiul papal Carlo Roberti, Bernini și Paul Fréart de Chantelou. Consemnată cu scrupulozitate în jurnalul dedicat de acesta din urmă vizitei Cavalerului în Franța[1], ea se propune drept o prețioasă mărturie asupra opțiunilor estetice ale artistului a cărui faimă străbătuse printre frontierele Europei. Stimulat de cei doi interlocutori, Cavalerul mărturisește că dintre statuile antice cel mai mult îi place *Pasquino*[2]. Amintește apoi *Torsul din Belvedere*[3], reducînd o ipotetică discuție între cardinalul Salviati și Michelangelo, în cadrul căreia sculptorul ar fi declarat, „pierdut pe gînduri", că „este opera unui om care știe mai mult decît natura; este o mare nenorocire că s-a pierdut". Cavalerul compară apoi grupul lui *Laocoon*[4] cu *Torsul*, vorbind despre superioritatea grandorii celui de al doilea. În discuție sînt pomenite lucrări precum *Gladiatorul Borghese*[5], *Cleopatra*[6], *Hercule Farnese*[7], lăudată ca opera unui mare maestru grec, operă de care, cu cît te îndepărtezi, cu atît pare mai frumoasă. Mai sînt amintite opere ca *Taurul Farnese*[8] și *Venus Medici*[9]. Numai aceste referințe ar fi suficiente pentru sti-

Scanned with OKEN Scanner

mularea curiozității acelui dornic să vadă în ce măsură preferințele lui Bernini pentru o sculptură sau alta se regăsesc în propriile opere. Că față de operele antice s-a situat pe o poziție ce depășește limitele simplei aprecieri estetice, reiese limpede din același *Jurnal.* Transcriind spusele Cavalerului, Chantelou notează că, pe cînd era foarte tînăr, acesta „desena uneori după antici și că atunci cînd a făcut prima lucrare, ori de cîte ori avea vreo îndoială, pentru a-și găsi răspunsul la întrebări, se ducea la Antinous ca la un oracol". Descoperea mereu în această sculptură „frumuseți care nu le observase pînă atunci", pe care nu le-ar fi putut surprinde, dacă nu ar fi fost „sigur pe mînuirea daltei". Din propria experiență, derivată din fapte de acest gen, a extras Bernini învățătura, transcrisă de Chantelou, după care „împletind creația cu imitația și, cum s-ar spune, acțiunea cu contemplația", se ajunge „la un mare și minunat progres"[10].

Că Bernini era conștient de valoarea formativă a contactului cu operele antice, aflăm dintr-un alt episod petrecut la Paris. Sosind la el tînărul Blondeau pentru a-i arăta cîteva lucrări, maestrul îl îndeamnă în termeni destul de categorici: „trebuie să mergi la Roma [...]; ai tocmai vîrsta pe care trebuie să o aibă un tînăr pentru asta, deoarece trebuie să nu fi împlinit 20 de ani, dar nici să nu fi prea tînăr"[11].

Vîrsta recomandată de Bernini coincidea în linii mari cu momentul în care în propria sa experiență artistică avuseseră loc acumulări importante. Ele se suprapuneau pe o deja destul de îndelungată familiarizare cu tehnica de lucru a sculptorului, deprinsă în atelierul tatălui său, ce nu întîrziase să stimuleze aptitudinile artistice, vădit precoce, ale fiului.

Cînd familia lui Pietro Bernini se mută în 1606 la Roma, Gian Lorenzo avea doar șapte ani. Evenimentul are loc doar la un an distanță de la urcarea pe tronul

Scanned with OKEN Scanner

pontifical a lui Paul al V-lea (1605—1621), primul mare protector al artistului. În același an, din Roma fuge Michelangelo da Caravaggio, pictorul asasin, apreciat la prima vedere de tînărul Rubens, ce se grăbește să cumpere *Moartea Mariei* pentru ducele de Mantova. Că sosirea la Roma a avut o importanță fundamentală pentru dezvoltarea talentului precoce al lui Gian Lorenzo, ne-o spune fără echivoc Baldinucci[12].

Foarte tînărul Bernini, deja pe cale să se familiarizeze cu tainele meseriei tatălui, s-a găsit la Roma în fața unui număr inepuizabil de opere care i-au solicitat imaginația. După mărturia aceluiași Baldinucci, „printr-o străduință atentă și neîntreruptă în fața celor mai lăudate opere și în fața celor ale marelui Michelangelo și ale lui Rafael", lui Bernini i-a fost ușor, dat fiind un dezvoltat simț al discernămîntului, „să atingă înaltele idei ale acelor minți luminate"[13].

Dar în Roma anilor de formare a lui Gian Lorenzo, alte seducții, în afară de cele exercitate de marile opere ale antichității și Renașterii, se propuneau artiștilor. Repertoriul de forme puse în circulație de Zuccari, D'Arpino și de atîția alți reprezentanți ai unui manierism tîrziu, în care diferite direcții și intenții erau amestecate într-un aluat impregnat de contrareformism, cîștiga tot mai mult teren în ideologia artistică. De aceste obosite încercări de reformulare a preceptelor manieriste Gian Lorenzo nu a fost atras, ba dimpotrivă. Chiar „istoriile" glorificînd papalitatea, în special cele din Capela Sixtină și din Capela Paulină din Santa Maria Maggiore, nu i-au stîrnit curiozitatea[14]. Retorismul și aspectul lor stîngaci nu puteau spune mare lucru tînărului care, intuitiv, realizase că nu de aici trebuie să pornească în căutarea propriei identități, ci din altă parte, dintr-un loc unde marea experiență a trecutului este retopită programatic, fără stîngăcii și stridențe. În acest sens opera fraților Carracci a fost pentru el edi-

Scanned with OKEN Scanner

ficatoare, cum edificatoare a fost şi experienţa lui Giambologna, mijlocită de florentinul Taddeo Landini, autorul romanei *Fontana delle tartarughe* (*Fîntîni a broaştelor ţestoase*). Jocul delfinilor şi al amoraşilor din fîntîna lui Landini are legătură directă cu motive dezvoltate ulterior de Gian Lorenzo, într-o manieră strict personală.

Cît despre pictorii Carracci, rolul lor nu este deloc de neglijat. În conversaţiile cu Chantelou şi cu alţi interlocutori francezi, Bernini se referă, în repetate rînduri, la învăţămintele lui Annibale, ale cărui corecturi avusese ocazia a le urmări la Academia lui Paul Jourdain, unde maestrul bolognez venea să deseneze[15]. Dar mai mult decît la spusele lui Annibale, Bernini avusese, fără îndoială, prilejul să mediteze asupra picturii sale. Imaginile din Galeria Farnese, ce rezumau cu strălucire experienţa figurativă a Renaşterii, au constituit pentru Bernini un punct de plecare valid în parcurgerea drumului către sursele lui Carracci, ale lui Guido Reni, pentru a reveni astfel la pictura şi sculptura lui Michelangelo, pentru a-l privi cu alţi ochi pe Rafael. Concomitent, Bernini a studiat ceea ce în acea vreme studia orice începător, desenul şi anatomia, făcînd schiţe în faţa statuilor antice faţă de care interesul era în creştere. Mai tîrziu chiar el considera că studiul operelor antice era obligatoriu pentru a ajunge la perfecţiune[16]. Nu întîmplător una din primele lucrări ale sale este restaurarea, din 1620, a *Hermafroditului Borghese*[17]. Această familiaritate cu anticul este urmarea unei veritabile afecţiuni pentru arta respectivă. Chiar dacă informaţia după care Bernini ar fi rămas timp de trei ani închis în încăperile Vaticanului, de dimineaţa pînă noaptea, pentru a desena statuile antice, poate fi considerată ca exagerată, ea integrîndu-se în schema biografiei lui Baldinucci, unde mitul precocităţii geniale este hotărîtor pentru explicarea realizării artistice, nu în-

Scanned with OKEN Scanner

seamnă că trebuie minimalizată[18]. Ea indică cel puţin faptul că interesul tînărului sculptor pentru statuile antice atrăsese atît de mult atenţia contemporanilor săi, încît devenise nu numai o amintire, dar şi un factor potenţial de explicare a operei. Motiv pentru care istoricul, atunci cînd vine vorba despre pasiunea cu care Gian Lorenzo desena ore în şir statuile antice, precizează că datorită acestui fapt „faima lui a crescut repede, iar prin academiile din Roma începu să se vorbească despre el ca despre ceva uimitor şi nemaivăzut[19]. Continua frecventare a operelor antice, menţionată insistent de istoriografie, trimite imediat cu gîndul la anii de formaţie ai lui Michelangelo în grădinile mănăstirii San Marco, unde Magnificul Lorenzo îşi aranjase colecţia organizînd „şcoala" condusă de Bertoldo[20]. Dar dacă *Vieţile* lui Vasari au slujit de model lui Baldinucci, autorul primei scrieri cu caracter monografic asupra lui Bernini, faptul nu este suficient pentru a pune la îndoială lucruri ce, la un examen chiar superficial, par de domeniul evidenţei. Mirajul exercitat de operele de artă ale anticilor asupra lui Bernini este, pe lîngă o opţiune personală, şi rezultatul unui climat extrem de stimulativ. Din timpul lui Michelangelo evoluţia nici unui alt artist nu fusese urmărită cu atîta atenţie. De ucenicia şi deci şi de cultura vizuală a lui Bernini nu s-a ocupat doar tatăl său; el a fost atent supravegheat de mecenaţi, precum cardinalul Scipione Borghese — cel care i-a comandat lui Domenichino cunoscutul tablou *Diana la vînătoare* —, sau cardinalul Maffeo Barberini, viitorul papă Urban al VIII-lea (1623—1644). Ei au sperat să vadă în el un astru nou pe firmamentul artei, lucru exprimat explicit de Paul al V-lea[21]. Numărul substanţial de lucrări intrate de timpuriu în colecţiile protectorilor lui Bernini confirmă temeinicia presupunerii. Dacă se face un inventar al sculpturilor profane de tinereţe ale lui Bernini, se constată că una a fost făcută

Scanned with OKEN Scanner

pentru vila Montalto la comanda cardinalului Peretti Montalto, trei au fost făcute pentru vila Borghese, una la comanda cardinalului Scipione Borghese și două la comanda lui Maffeo Barberini.
La vila Montalto grupul lui *Neptun cu tritonul* (1619—1621, actualmente la Victoria and Albert Museum din Londra) se afla deasupra unui mare bazin înconjurat de statui antice[22]. La vila Borghese *Răpirea Proserpinei* (1621—1622), *Apolo și Dafne* (1622—1623), și *David* (1623—1624) erau plasate între aceleași opere antice aflate astăzi acolo[23]. În vila Ludovisi, construită de Ludovico Ludovisi, puternicul nepot al papei Grigore al XV-lea, unde grupul înfățișînd *Răpirea Proserpinei* va ajunge ca dar al lui Scipione Borghese, se aflau în acea vreme diferite sculpturi antice, vizibile astăzi la Museo Nazionale delle Terme.

ETALONUL DIFICULTĂȚILOR

Aproape toate sculpturile menționate sînt fructul unui pariu cu istoria, provocat și hrănit de influenții și bogații protectori ai tînărului Bernini. La Roma încă nu se uitase că faima lui Michelangelo contribuise din plin la gloria lui Iuliu al II-lea. Un nou „rival" al antichității ar fi redat Romei strălucirea artistică din timpurile lui Rafael și Michelangelo. Gian Lorenzo nu s-a ridicat ca sculptor la înălțimea lui Michelangelo. Talentul său — așa cum a arătat cu pătrundere Pope Hennessy — „era mai facil, iar orizontul său spiritual mai limitat"[24]. Nici un alt artist însă nu a influențat mai puternic decît el sculptura timpului său. A contribuit la aceasta și faptul că în multe din lucrările sale era evidentă acea recuperare rîvnită a anticului devenit etalonul perfecțiunii și al dificultăților. Familiari-

Scanned with OKEN Scanner

tatea lui Bernini cu sculptura antică a fost într-adevăr remarcabilă. În paralel cu lucrul la propriile sculpturi a restaurat el însuşi *Hermafroditul Borghese* (1620) şi *Ares Ludovisi* (1621—1623)[25]. Se poate afirma că, în special în lucrările de tinereţe, Bernini a imaginat forme ca şi cum ar fi fost obligat să refacă fragmente redescoperite. Poziţia lui Pluton din *Răpirea Proserpinei* este derivată dintr-un asemenea fragment antic. Figura lui Apolo din Grupul *Apolo şi Dafne* pare inspirată de *Apolo de la Belvedere*, iar *David* este inspirat, evident de *Gladiatorul Borghese*[26]. Ceea ce frapează imediat la cele trei statui citate ale lui Bernini este o accentuare a sensului mişcării într-un mod aproape teatral. Protagoniştii par a se situa pe o scenă imaginară care determină o direcţie a vederii principală şi, eventual, încă două secundare. Direcţia principală s-ar situa perpendicular pe axul imaginar al compoziţiei. Căci în ciuda faptului că toate statuile de tinereţe ale lui Bernini sînt atent finisate în toate detaliile, ele par a fi fost concepute pentru a fi plasate în faţa unui zid sau într-o nişă a acestuia, cum s-a întîmplat cu statuia *Sfintei Bibiana* (1624—1626) din biserica omonimă. Cele două vederi subsidiare ar putea fi considerate medianele unghiului drept imaginar, format între perete şi direcţia principală a vederii. Şi aici Bernini a adoptat o regulă antică. O comparaţie între *Răpirea Proserpinei* şi grupul *Galului învins ucigîndu-şi soţia* (Colecţia Ludovisi, Museo delle Terme, Roma) poate fi edificatoare. Grupul elenistic are un dinamism intern, izvorît din îmbinarea mişcărilor celor două personaje, ce se autoanulează într-un instantaneu dramatic. Femeia pare un obiect neînsufleţit, susţinut doar de braţul stîng al războinicului care, cu o mişcare energică, i-a înfipt spada în piept. Şi Bernini a tins ca mişcările celor două personaje să dea impresia că se anihilează reciproc. Şi la el scena

Scanned with OKEN Scanner

se petrece pe un piedestal devenit o scenă minusculă, dramatismul imaginii fiind tipic de secvenţă teatrală: sculptorul a vrut să sugereze chiar momentul cînd Proserpina îşi cheamă zadarnic în ajutor mama, pe Ceres[27]. Că în sculpturile sale de tinereţe Bernini căuta efectul cel mai favorabil în funcţie de o direcţie unică a privirii, preferînd apoi să îi subordoneze vederile din „trei sferturi", o indică limpede, aşa cum observă şi Hennessy, tăierea bazei cilindrice pentru ca sculptura să se poată lipi de perete[28]. Atribuit de Baldinucci şi Domenico Bernini lui Bernini, de Sandraert (1675—1679) lui Pietro Bernini, grupul înfăţişîndu-i pe *Eneas, Anchise şi Ascanio*, rod mult mai probabil al unei colaborări între cei doi, văzut din cele două unghiuri secundare, capătă o altă amploare[29]. Privirea din trei sferturi-dreapta îi face vizibili în întregime pe Anchise — purtat pe umăr de Eneas — şi pe Ascanio. Unghiul de observaţie din trei sferturi-stînga exclude aproape din compoziţie ultimul personaj, ascuns de veşmîntul căzut în mîna dreaptă a lui Eneas şi de picioarele acestuia. Grupul lui *Apolo şi Dafne* îi relevă pe deplin spectatorului efectul căutat de autor doar dacă este văzut din faţă. Arcul imaginar descris de mişcarea spre înalt a braţului drept al nimfei şi de mişcarea spre îndărăt a braţului drept al zeului imprimă o senzaţie de desprindere de gravitaţie, de urmărire aeriană, anihilată scenografic prin elementele ce sugerează începutul procesului de transformare a nimfei în salcie. La o privire din trei sferturi prevalează senzaţia de instantaneu, de forme în avînt încremenite o fracţiune de secundă. Din poziţia aceasta poate fi percepută toată desfăşurarea în lărgime a grupului. Cele trei grupuri statuare marchează, pe de o parte, o reîntoarcere la principiile artei Renaşterii. Din deceniul al treilea al secolului al XVI-lea, în Italia, principiul unicităţii punctului de vedere a fost încetul cu încetul abandonat în favoarea

Scanned with OKEN Scanner

principiului multiplicării punctelor de vedere care domină în epoca manierismului matur și tîrziu. Chiar în anul nașterii lui Bernini, 1598, Gianbologna sculpta la Florența grupul lui *Hercule în luptă cu centaurul*. Dar această experimentare a formei circulare și a reprezentării corpului uman în mișcare era deja practicată în diferite părți ale Italiei[30]. Datează din același interval statuia *Sfîntului Sebastian*, din biserica San Salvatore din Veneția, de Alessandro Vittoria. În 1595 Girolamo Campana terminase altarul din bazilica San Giorgio Maggiore din Veneția, iar cu zece ani înaintea lui tot în *ronde-bosse* concepuse și Annibale Fontana *Înălțarea* sa pentru biserica Santa Maria presso San Celso de la Milano. Diferența între concepția constructivă a lui Bernini și a manieriștilor tîrzii devine lesne sesizabilă dacă se compară *Răpirea Proserpinei* cu o lucrare ce reprezintă, după expresia lui Wittkower, „poziția oficială a plasticii la sfîrșitul secolului al XVI-lea": *Răpirea sabinelor* de Gianbologna[31]. Tema aici este doar pretextul pentru o construcție plastică foarte mișcată. Cele trei corpuri se continuă parcă unul în altul printr-o mișcare tensionată, violentă, a cărei naturalețe este urmarea unei virtuozități neobișnuite. Semnificația mișcării nu are însă pentru Gianbologna nici o importanță. Dacă spectatorul dă ocol operei, fiecare poziție nouă pune în evidență un aspect nou.

ACȚIUNEA CA „MOTOR AL MIȘCĂRII"

La Bernini, în *Răpirea Proserpinei*, lucrurile se petrec diferit. Bernini dorea să atragă atenția spectatorului asupra ansamblului compoziției și asupra semnificației imediate a scenei reprezentate, asupra momentului acțiunii. Pentru acest motiv spectatorul trebuie să își aleagă un unghi de unde să poată surprinde din plin toată

Scanned with OKEN Scanner

explozia de vitalitate țîșnită din întîlnirea celor două personaje.

Nu este cazul, credem, să insistăm mai mult asupra diferențierilor relevate de un examen comparativ al celor două opere. Ele au fost rezumate excelent de Wittkower care a arătat că dacă în cazul lui Bernini „intuim în acțiune motorul mișcării", în cazul lui Gianbologna mișcarea ne apare ca „un scop estetic independent"[32]. Și, într-adevăr, mișcarea grupului lui Gianbologna nu pare a fi determinată de o descătușare de energie. Violența gestului se conjugă la el cu o surprinzătoare imobilitate, derivată firesc din tentativa de a surprinde și fixa momentul. Atenția lui Gianbologna, pe de altă parte, se concentrează asupra șlefuirii suprafeței; el vrea să dea posibilitate privirii să alunece în sus sau în jos fără o întrerupere. La Bernini, dimpotrivă, se simte imediat tensiunea vitală. Fiecare gest este încărcat de o energie proprie, direcționată, dar explozivă și deci pluridirecțională, ceea ce determină un raport organic între acțiune și mișcare.

Afirmînd însă că Bernini revine, cu statuile din perioada tinereții sale, la principii vizuale în vigoare la începutul secolului al XVI-lea, nu vrem să spunem că se reîntoarce astfel și la principiile estetice și constructive ale Renașterii. *David* (1623—1624) al său, nu are nici o legătură cu *David* al lui Michelangelo. Încordarea personajului berninian pare a fi provocată de prezența în apropiere a lui Goliat. Privind în față adversarul, el se concentrează pentru aruncarea pietrei cu praștia, pregătind o mișcare cu o rază de acțiune ce trece dincolo de „limitele naturale ale blocului de marmură"[33]. David al lui Michelangelo, dimpotrivă, se mișcă între limitele blocului de marmură din care a fost sculptat și în care, cu un mic efort de imaginație, putem reînscrie forma. Structura anatomiei sale este foarte clară,

Scanned with OKEN Scanner

iar mușchii sînt în poziție statică, relaxați. Imaginea este aici idealizată: eroul este prezentat într-o atitudine fără determinări temporale. În sculptura lui Bernini întîlnim toate conotațiile necesare pentru o situare concretă, plecînd de la expresia de încordare a feței. Chiar Baldinucci arată că *David* este un autoportret al lui Bernini, care luase obiceiul de a se strîmba în fața unei oglinzi — ținută de cardinalul Maffeo Barberini în persoană — pentru a imita efortul mișcării. Este cunoscută, pe de altă parte, atenția acordată de Bernini, în pictura sa, propriului chip. Ne-au rămas de la el un număr destul de mare de autoportrete și un număr mult mai mic de picturi.

În virtutea celor arătate, s-ar putea afirma că stilul sculpturilor de tinerețe ale lui Bernini ar avea unele caracteristici definibile prin: a) unitatea mișcării și a sentimentului ca rezultat al concentrării energiei interne, într-o expresie citibilă mai bine dintr-un singur unghi de vedere; b) tendința aceleiași mișcări de a depăși limitele ideale ale blocului de piatră; c) un verism al expresiei ce tinde să reflecte starea interioară, sufletească a personajelor, d) o șlefuire a suprafețelor subordonată mai puțin dorinței de a da continuitate alunecării privirii în direcția mișcării și mai mult necesității concentrării coerente în interiorul formei a vitalității inerente a reprezentării.

PARAFRAZAREA CLASICULUI

Ce mai rămîne deci din clasicitatea invocată în legătură cu sculpturile respective?

Desigur că „elenismul de tinerețe", prin care s-a încercat a se defini *grosso-modo* caracteristicile sculptorilor la care ne-am referit, este doar o formulă care trebuie preluată cu precauție, căci dacă se consideră

Scanned with OKEN Scanner

că el constă mai ales în „forţa magnetizantă a unei afinităţi elective", se riscă a se rămîne în afara miezului problemei. Expresia respectivă ar trebui să acopere mai degrabă o aspiraţie către o expresivitate ideală, o aspiraţie spre o retrăire a experienţei antice la dimensiunile unor vremuri profund diferite. Pentru a ne da seama mai bine de acest lucru, ar trebui să ne întoarcem la *Sfîntul Sebastian*[34]. S-a vrut a se vedea în această statuie un ecou direct al celebrei *Pietà* a lui Michelangelo, atunci, ca şi acum, aflată în San Pietro, fără a se exclude o amintire a anticului *Faun dormind*, aflat odinioară în casa Barberini, actualmente în colecţia Thyssen-Bornemisza de la Lugano[35]. Aceste două referiri este clar că se exclud reciproc, datorită diversei lor încărcături semantice; este însă la fel de clar că, din punct de vedere compoziţional, Bernini este tributar celor două statui, deşi pentru el *linea serpentinata* nu are posibilitatea unei dezvoltări ulterioare. Prin retezarea ei la bază şi la vîrf, deplasarea privirii se întrerupe, ea trebuind să insiste asupra seninătăţii chipului martirului.

Compoziţional şi *Sfîntul Laurenţiu* (Colecţia Contini-Bonacossi, Florenţa), sculptură databilă cam în aceeaşi perioadă cu *Sfîntul Sebastian*, poate fi asociat cu o lucrare antică, elenistică: *Galul murind*, de la Palazzo dei Conservatori[36]. Domenico Bernini a transmis informaţia după care Bernini, pentru a găsi expresia potrivită pentru suferinţa martirului, a experimentat asupra sa efectul arsurilor. Schema compoziţională era deci antică; efectul expresiv era nou şi îi aparţinea chiar sculptorului. Dar analiza formală a *Sfîntului Laurenţiu* implică trimiteri culturale mult mai complexe decît cele enunţate. Scena martirizării era deja destul de frecventă în pictura din Trecento, unde motivul principal este cel al dialogului realizat în momentul

Scanned with OKEN Scanner

suferinței și nu cum se întîmplă, spre exemplu, în cazul martirizării Sfîntului Ștefan, ucis prin lapidare. În Seicento, așa-zisa *visione beata* în momentul martirizării este o regulă a reprezentării, urmată cu strictețe de un Salviati și un Zuccari. *Sfîntul Sebastian* al lui Annibale Carracci aduce deja un element nou în cadrul regulilor urmate cu destulă strictețe. Sfîntul este reprezentat legat și străpuns de săgeți. Chipul, marcat de suferință, păstrează expresia vocației spirituale. Aceste sentimente prevalează și în *Sfîntul Laurențiu* al lui Bernini. În ceea ce privește compoziția, unele analogii cu arta Renașterii se impun de la sine. Poziția înclinată a capului, legată de Leonardo de *mimica penitente*, se înscrie pe linia unei veritabile tradiții în reprezentarea durerii. Tipul acesta de expresie va fi definit în secolul al XVII-lea de Le Brun. Există o antiteză calculată între poziția corpului și expresia chipului. Corpul Sfîntului Laurențiu pare a fi o parafrază a unui model de divinitate fluvială, model ce a avut efecte ulterioare, istoria lor începînd chiar în cercul lui Michelangelo. Vasari însuși s-ar fi folosit de sugestiile sale în pictura din Sala del Cinquecento de la Palazzo Vecchio din Florența. Ceea ce deosebește fundamental sculptura lui Bernini de modelul lui Michelangelo este însă capacitatea ei retorică. Obiectele reprezentate de Bernini au o funcție precisă, indicînd contextul și modul desfășurării acțiunii. O atare abordare a temei nu poate să nu fie în legătură cu arta tatălui său, al cărui *Ioan Botezătorul* din Capela Paulină de la Santa Maria Maggiore a furnizat sugestii fiului. Vivacitatea *Sfîntului Laurențiu* nu este conformă cu regulile sculpturii clasice. Imaginea este, pentru a folosi un apelativ modern, literaturizantă. Sensul ei a fost, se pare, determinat de una din odele din *Poemata* de Maffeo Barberini, același autor care a elaborat di-

Scanned with OKEN Scanner

stihul din cartușul de la baza grupului *Apolo și Dafne* (1622—1623):

Quisquis amans seguitur fugitivae gaudia formae
*Fronde manus implet baccas seu carpit amaras.**

Și în acest din urmă grup „citările" clasice sînt la îndemîna observatorului. Profilul lui Apolo este aproape asemănător cu cel al statuii lui *Apolo de la Belvedere*. *Amalteea* își are și ea punctul de plecare al inspirației în sculptura elenistică. Pluton din grupul *Pluton răpind-o pe Proserpina* prezintă asemănări cu *Hercule Capitolinul* restaurat de Algardi; *David* este și el formal apropiat de *Războinicul Borghese*[37]. Dealtminteri aceste apropieri de natură tipologică pot continua, ajungîndu-se pînă la opere executate într-o perioadă chiar tîrzie a activității lui Gian Lorenzo. Schema compozițională a lui *Daniil* din Capela Chigi, din Santa Maria del Popolo este, așa cum demonstrează desenele berniniene[38], rezultatul unei tentative de interpretare a lui *Laocoon*.

SEMNIFICAȚIA CONTEXTUALĂ

Nu este cazul să demonstrăm că modelul formal antic primește contextual o nouă semnificație. Bernini atribuie de regulă subiectului său un pronunțat caracter narativ, ceea ce aproape că dizolvă sensul alegoriei. Este posibil, desigur, forțînd interpretarea, să se spună că grupul *Pluton răpind-o pe Proserpina* reprezintă nu numai ilustrarea unei legende, ci personifică opoziția între zi și noapte. La fel se poate afirma că *David* nu este doar o reprezentare a tînărului erou mitic, ci o încarnare a forței umane dezlănțuite; sau că

* Cel ce iubind urmărește plăcerile formei fugare / Mîinile-și umple de frunze, or boabe culege amare.

Scanned with OKEN Scanner

Eneas, Anchise şi Ascanio personifică cele trei vîrste ale omului. Concluzia ar fi, în acest caz, că pentru tînărul Bernini clasicul ar furniza mai ales situaţii pentru o reinterpretare alegorică a formei. Dar lucrurile nu stau tocmai astfel. Deoarece tendinţa prevalentă la Bernini nu este de a da deschidere unui simbol, ci de a ilustra convingător. Reprezentările sale sînt de pus în legătură cu texte literare. Ele sînt ecoul unei mitologii şi mai puţin rodul unor reflecţii filozofice. La Paris, în timpul celebrei sale vizite, oprindu-se în faţa unui tablou de Poussin, Bernini exclamă: „*O, il grande favoleggiatore!*“*[39] În narativismul picturii maestrului francez, Cavalerul[40] regăsea nostalgic propriile sale imbolduri din tinereţe. Tendinţa spre epicizarea reprezentării s-a împletit însă la Bernini cu o capacitate de însufleţire a materialului ieşită din comun. El însuşi era conştient de acest fapt, motiv pentru care, în cursul călătoriei citate, îşi îngăduie observaţii destul de categorice asupra lui Michelangelo, în ochii săi mai bun arhitect decît sculptor. Ca arhitect ar fi fost „divin“, deoarece „arhitectura constă de fapt, în întregime, din desen“, pe cînd în pictură şi sculptură „n-a reuşit să dea viaţă figurilor, astfel încît ele nu sînt frumoase şi interesante decît prin anatomie“[41]. Bernini considera esenţială realizarea senzaţiei de viaţă, de mişcare, de nedespărţit, de imitarea naturii, refuzată de Michelangelo. În sprijinul spuselor sale Bernini citează, în conversaţia redată de Chantelou, reacţia lui Annibale Carracci în faţa statuii lui Cristos din Santa Maria sopra Minerva. Prevalarea de autoritatea unui adept al imitării naturii nu venea decît să întărească propriile consideraţii.

Prin „elenismul“ sculpturilor de tinereţe ale lui Bernini s-ar putea deci înţelege mai ales o împingere pînă la

* „O, marele povestitor“.

Scanned with OKEN Scanner

extrem a abilității tehnice, în condițiile în care în estetica timpului își face tot mai mult loc ideea că antichitatea trebuie revalorificată nu pentru cum reprezintă, ci pentru ceea ce reprezintă. Forma antică este considerată de Bernini un stereotip dinamic. El este integrat însă unei estetici a naturalului în cadrul căreia sculptorul operează cu o degajare uimitoare. La o vîrstă cînd mulți artiști sînt încă departe de a fi pătruns tainele meșteșugului, Bernini părea a nu avea pereche în întreaga istorie a artei în privința abilității. Cele cîteva lacrimi de pe obrazul Proserpinei sugerează cu subtilitate starea sufletească a personajului în momentul despărțirii de lumea terestră. Mîna stîngă a lui Apolo pusă pe pîntecele lui Dafne pentru a-i opri elanul se înfundă în scoarța copacului în care nimfa fugară începuse deja a se transforma. Naturalismul elenistic este împins aici la limitele sale extreme.

SPIRITUALIZAREA ILUZIONISTĂ

În contextul acestor preocupări de reintegrare a formei antice într-o nouă estetică apar cîteva elemente noi, definitorii pentru întreaga creație ulterioară a lui Bernini. Un examen al *Sfintei Bibiana*, din biserica omonimă, le poate defini cel puțin parțial.

Pe planul expresiei, principala problemă a lui Bernini era aceea de a găsi modalitatea potrivită pentru a reda starea de tulburare a sfintei. Poziția capului și ochii trebuiau să sugereze bucuria și excitația interioară în momentul actului uniunii mistice cu Domnul. Dar atitudinea rămîne demnă, în ciuda gurii întredeschise indicînd caracterul tranzitoriu al stării provocate de viziune. Brațul drept, cu mîna abia ridicată, într-un gest molatec, pare să arate surpriza la începutul unei rugăciuni, în timp ce mîna stîngă adună pliurile dra-

Scanned with OKEN Scanner

pajului peste piciorul drept. Jocul de lumini şi umbre creat de cutele vestmîntului pare a fi chiar rezultatul direct al intervenţiei personajului care tinde să se prezinte spectatorului ca şi cum ar exista realmente. Impresia de viaţă este de altfel puternică: o subliniază şi soclul imitînd o stîncă din care ţîşneşte un tufiş aplecat parcă de bătaia vîntului; ca şi David, Sfînta Bibiana pare să depăşească limitele impuse de blocul de piatră din care a fost făcută. Elanul lui *David* provine însă dintr-o încordare fizică, elanul *Sfintei Bibiana* este de sorginte spirituală. Îi corespunde maniera de penetrare a lucrării care învăluie de sus şi din spate nişa unde este plasată statuia, nişă inspirată de modul de a dispune în antichitate statuile în locurile publice[42].

Cu *Sfînta Bibiana* Bernini tatonează pentru întîia oară drumul unei tematici inspirată de obiectivele spirituale ale Contrareformei. Abilitatea sa se va exercita de acum şi în scopul determinării participării spectatorului la scenă, ca martor direct. Fie că vor fi sau nu religioase, personajele sculpturilor lui Bernini nu se vor propune drept obiecte de admirat, simboluri ale unei realităţi ipotetice, ci vor ambiţiona să fie actorii unui spectacol unde sîntem cuprinşi cu toţii. Ar fi fost de aşteptat ca cel puţin sculpturile cu caracter celebrativ să facă excepţie de la această regulă. Să comparăm, de pildă, statuia ecvestră a împăratului *Constantin* (1662—1668) cu oricare alt monument ecvestru cunoscut pînă în vremea lui Bernini. Comparaţia cea mai la îndemînă este, oricum, cu statuia lui Marc Aureliu, instalată de Michelangelo în centrul pieţei de pe Campidoglio. Prima şi esenţiala diferenţă constă în faptul că de la bun început opera lui Bernini, spre deosebire de cea a sculptorului antic, a fost gîndită pentru a fi instalată într-un spaţiu închis unde, deci, cu greu ar fi putut fi privită din toate părţile. Iniţial statuia lui Constantin trebuia să constituie un pandant al monu-

Scanned with OKEN Scanner

mentului dedicat Matildei de Canossa. În intenţia comanditarului, statuia trebuia să exalte rolul de apărător al bisericii al împăratului Constantin, în a cărui personalitate era simbolizată unirea puterii laice cu cea spirituală, spre care de secole aspira şi papalitatea.
Nu fără intenţie, Bernini a plasat statuia la capătul Scării Regale, făcînd-o vizibilă pentru publicul ce intra în bazilica San Pietro pe sub porticul lui Maderno. El a împins soclul aproape de zid, astfel încît, de la distanţă, se poate crede că statuia este de fapt un altorelief, la această impresie contribuind şi draperia ce se propune ca fundal, imitînd desfăşurarea pînzei unui cort militar, ca o amintire a locului unde legenda, mult reprezentată în Renaşterea timpurie[43], spune că în timpul somnului împăratul a avut revelaţia cîştigării bătăliei. Pe soclu, în faţa calului ridicat în două picioare, cabrat de efort, apare expresia consacrată: „*In hoc signo vinces*“*[44].
Un efect iluzionistic, de factura celui propus de Bernini cu statuia lui Constantin, nu fusese aplicat de nici un alt autor de monumente ecvestre de pînă la el. În sculptura lui Bernini prevala aspectul scenografic aflat în completă contradicţie cu principiile de bază ale reprezentării prezente în sculptura antichităţii şi Renaşterii. Spectatorul era chemat nu să asiste la o scenă, ci să participe la ea efectiv. Ştergerea diferenţei între timpul istoric şi prezent este rezultatul imediat al dialogului direct, viu, între operă şi privitorul ei.

* „Sub acest semn vei învinge“.

III
Sculptura ca arhitectură

BALDACHINUL ȘI SPAȚIALITATEA INTERIOARĂ

În momentul cînd, în 1624, imediat după urcarea pe tronul pontifical a lui Maffeo Barberini, Bernini a primit comanda pentru *baldachinul* din bazilica Sfîntul Petru, experiența lui de arhitect era ca și inexistentă. Poate nici o altă operă nu prezintă pentru creația sa o importanță atît de mare. Timp de un deceniu (1624—1633) Bernini a trebuit să se confrunte cu o serie de probleme care au marcat în mod decisiv gîndirea sa artistică. Lucrul la baldachin a generat nenumărate interogative, punîndu-l pe artist în fața necesității de a adopta soluții ce trebuiau să țină seama de factori multipli de condiționare. Odată realizat, baldachinul a impus restructurarea spațiului înconjurător în scopul adaptării lui la noua situație ivită prin plasarea în centrul bazilicii a unei construcții de o noutate absolută[1]. Într-o primă fază (1628—1640) are loc redecorarea pilaștrilor. Ulterior se intervine în decorația navelor, capelelor și se efectuează lucrări pentru schimbarea pavimentului (1645—1648). Tot în funcție de baldachin își elaborează Bernini studiile pentru plasarea *Catedrei Sfîntului Petru*, executată între 1657—1666. O istorie în detaliu a intervențiilor lui Bernini în catedrala Sfîntului Petru depășește cadrul acestor însemnări. Pe

lîngă operele și lucrările menționate mai sus el a mai realizat în ea cîteva monumente funerare a căror arhitectură a fost puternic condiționată de ambientul unde se aflau plasate. Desigur, ele nu sînt urmarea punerii în practică a unui program unitar de decorare a bazilicii, dar cel puțin în ceea ce privește dispunerea spațială și proporțiile se resimt de pe urma experienței cîștigate în decorarea nișelor din pilaștrii de la baza cupolei.

Problema principală pe care și-a pus-o Bernini în momentul primirii comenzii pentru baldachin privea modul de înscriere într-o structură arhitectonică definită în mod clar de Michelangelo și reelaborată de Maderno — care nu a găsit însă soluții convingătoare de continuitate între partea centrală și corpul adăugat de el — a unei alte structuri, astfel concepută încît să nu fractureze unitatea spațială.

Mulți istorici de artă au fost tentați să considere baldachinul de pe mormîntul Sfîntului Petru ca un moment de ruptură al lui Bernini cu practicile curente. Desigur, ponderea inovatoare a soluției berniniene nu trebuie subevaluată. În loc să se gîndească la o structură arhitecturală ce ar fi întrerupt continuitatea perspectivei de-a lungul axei bazilicii și ar fi creat o cezură chiar sub marele gol michelangiolesc, Bernini inventează un obiect, răsturnînd, cum se exprimă Argan, termenii problemei[2]. Baldachinul de procesiune, mărit, pus chiar deasupra mormîntului, ca și cum o mulțime de credincioși s-ar fi oprit tocmai acolo, nu întrerupe vederea și îl surprinde pe spectatorul care, în loc să își oprească privirea asupra unui element arhitectonic imobil, este obligat, de șerpuirea coloanelor în torsadă, să își ridice ochii progresiv către coronament. Inițial, în primele proiecte, el culmina cu figura Mîntuitorului, probabil executată, însă ulterior înlocuită cu globul surmontat de cruce. Se crea astfel o contragreutate simbolică dilatării parcă spre infinit a uriașei cupole, dilatare care, din cauza in-

Scanned with OKEN Scanner

vaziei de lumină pătrunse prin deschiderile tamburului, părea să aibă punctul de concentrare exploziv în acea micuță sferă.

Baldachinul a tulburat centralitatea calmă a bisericii. Mișcarea de expansiune elicoidală, către înalt, a intrat în contradicție cu stabilitatea structurilor renascentiste, și consecința logică a fost, într-un al doilea moment, resistematizarea arhitecturii navei centrale, tocmai pentru a putea fi legate între ele două tipuri de mișcări aparent opuse, născute din două tensiuni diferite. Dar este baldachinul într-adevăr o invenție fără precedent? Este absolut sigur că în conceperea proiectului său Bernini a încercat să preia sugestii derivate din studierea baldachinului construit, în 1606, în vremea lui Paul al

II. Gian Lorenzo Bernini,
Studii pentru coronamentul baldachinului din San Pietro.
Albertina, Viena.

Scanned with OKEN Scanner

V-lea. Acesta avea drept model baldachinele mobile și era susținut de patru îngeri sprijiniți pe piedestale[3]. La Bernini regăsim toate cele trei elemente plastice de bază ale operei precedente — baza, îngerii, baldachinul —, cu diferența că raporturile între ele se schimbă profund, dat fiind apariția coloanei în torsadă ca element de susținere. Întrebuințarea ordinului în torsadă fusese deja sugerată lui Paul al V-lea de Martino Ferrabosco, autor al unui proiect fără urmări practice. În el se propunea o întrerupere a spațiului michelangiolesc printr-o balustradă, extinsă pe orizontală, din coloane în torsadă provenite de la antica *pergula* a edificiului constantinian. Din proiectul Ferrabosco, Bernini a reținut sugestia folosirii coloanelor și a coronamentului din arcuri libere pe care a așezat figura Mîntuitorului. Reconstituiri recente[4] arată că *pergula* constantiniană avea drept coronament două arcuri libere intersectate. Respingînd categoric propunerea lui Ferrabosco de refolosire a coloanelor antice, Bernini refuza în fond a se lăsa condiționat în ceea ce privește scara realizării operei[5]. De aceea în proiectul său s-a limitat să reia doar forma coloanelor. Înalte de douăzeci de metri, ele lăsau vederea să parcurgă nestînjenită spațiul definit de marii pilaștri și de cupolă. Cu mișcarea lor elicoidală, coloanele în torsadă se înșurubau în golul de sub cupolă parcă tinzînd să o înalțe și, în același timp, se propuneau ca punct de reper ideal pentru a indica, în ciuda dezvoltării longitudinale maderniene a navelor, tendința centrifugală a spațiului.

„MANIFESTUL ARHITECTURII BAROCE"

Dacă vom compara prima fază a concepției berniniene, așa cum apare în gravura lui Bonnani, și opera realizată, ne dăm seama imediat în ce constă saltul calitativ.

Scanned with OKEN Scanner

La soluția finală pentru coronament Bernini a ajuns după zece ani de căutări, pînă cînd a găsit, cu esențialul sprijin al lui Borromini, acea elaborată expresie plastică a celor patru volute convergente, formate din triple membrane în formă de spinare de delfin, considerate de un istoric al arhitecturii de talia lui Paolo Portoghesi drept „*manifestul arhitecturii baroce*"[6]. Că Bernini, arhitect începător, s-a folosit de experiența lui Borromini este astăzi de necontestat.

Desenul borrominian 762 de la Albertina din Viena reprezintă baldachinul pe fundalul navei, astfel încît să fie puse în raporturi proporționale diferitele elemente plastice, acelea noi, introduse, și cele preexistente. Databil între 1630—1632, acest desen marchează un moment important în proiectarea baldachinului și este considerat de toți cercetătorii, pe urmele lui Thelen, drept o mărturie directă asupra importanței contribuției directe a lui Borromini la realizarea operei[7].

Dacă se examinează detaliile se vede imediat cum Bernini a ridicat coronamentul dînd o respirație mai puternică antablamentului și cum a mascat bazele volutelor folosindu-se de mișcarea îngerilor, diminuînd verticalitatea îngerilor din desenul borrominian și impulsul spre înalt al structurii coronamentului. Ideea vîntului care mișcă franjurii baldachinului face parte din concepția scenografică a lui Bernini. Accentuînd curbura volutelor el a dat o transparență și mai mare acestui aparent efemer. Inițial, așa cum rezultă dintr-un desen publicat de Brauer-Wittkower, s-a avut în vedere posibilitatea utilizării unor simple arcuri convexe, ceea ce rigidiza oarecum structura tocmai în punctul ei culminant. Pasul imediat următor este acela realizat, al racordului parabolic în concav, elasticizîndu-se astfel structura coronamentului care pare astfel a susține cu mare ușurință globul[8].

Scanned with OKEN Scanner

Noutatea coloanelor lui Bernini, dezvelite la 30 iunie 1627, cu ocazia zilei sfîntului Petru, nu a scăpat contemporanilor[9]. Faţă de coloanele în torsadă anterioare, ele prezentau unele deosebiri. Părţile canelate nu se mai alternau cu părţile lise, înfăşurate de plante. Doar pînă la o treime din înălţime coloanele aveau caneluri: li se imprima astfel o intensitate dinamică chiar de la bază. Următoarele două treimi, segmentate în mod vizibil, continuau lise, decorate cu vrejuri cu frunze de laur şi nu conform obiceiului, cu vrejuri de viţă. Decoraţiei vegetale, executată în relief extrem de fin, i se adaugă *putti*, şopîrle şi albinele simbolice de pe stema casei Barberini. Dar bogăţia aceasta ornamentală nu diminuează viguroasa geometrie a trunchiului coloanei. Realismul vegetaţiei de pe coloane şi de pe capiteluri este de pus în legătură directă cu experienţa dobîndită cu ocazia lucrului la *Apolo şi Dafne*. Caracterul abstract al ordinului este astfel modificat: atenţia privitorului aflat în apropiere este atrasă de jocul detaliilor. Deasupra capitelului, pe baza antablamentului, apar numeroase simboluri solare, împreună cu albinele de pe stema pontificală, plasată pe feţele externe ale stilobaţilor, completează repertoriul de elemente decorative menite a sublinia impresia de vivacitate, de desfăşurare continuă a jocului imaginaţiei[10]. Cele trei albine apar pe fiecare *pendaglio* de bronz, parcă pentru a glorifica şi mai mult iniţiativa comanditarului.

Din cele arătate pînă acum apare destul de limpede faptul că baldachinul este o operă cu un grad de complexitate ridicat. Încadrarea lui într-un gen anume apare de aceea dificilă. El nu poate fi considerat în nici un caz o operă de arhitectură şi nici tratat ca atare, deşi proiectarea lui, cît şi schiţele de ambientare presupun un tip de demers specific arhitectului[11]. El nu este un edificiu înălţat în interiorul unui alt edificiu, nu este un templu în templu, precum ciboriile paleocreştine. Struc-

Scanned with OKEN Scanner

tura sa este definită de linii şi curbe care nu precizează volumetrii, ci doar accente dinamice. Baldachinul nu defineşte un spaţiu, ci doar se înscrie într-un spaţiu căruia doar îi precizează coordonatele, stabilind totodată liniile de forţă posibile ale mişcării în cadrul său. Nu pare, pe de altă parte, o construcţie stabilă. Mişcarea spiralică a coloanelor angrenează tot coronamentul într-o iluzorie înălţare care, la nivelul aparenţelor, periclitează statica structurii[12]. Într-un studiu mai vechi, Antonio Munoz a insistat asupra unei posibile influenţe a imaginilor pictate în proiectarea baldachinului[13]. A vedea în el doar o reluare a unei idei picturale înseamnă însă a simplifica excesiv termenii problemei[14]. Baldachinul nu are funcţie de element proiectat pe un fundal, nici de element de fundal. Ca „nod compoziţional" cu funcţie urbanistică, el se propune drept punct de referinţă în raport cu nava, cupola şi absida bazilicii.

„OBIECTUL" CA APARAT EFEMER STABILIZAT

Unii exegeţi au vrut să vadă în baldachin o operă de orfevrărie adusă la proporţii uriaşe. Giulio Carlo Argan l-a definit chiar drept „obiect", relevînd caracterul său artizanal[15]. Dar încadrarea în categoria lucrărilor de artă decorativă nu este de natură să contribuie lămuritor pentru explicarea noului sens al spaţiului născut din plasarea lui în mijlocul bazilicii. Spre sfîrşitul vieţii, între 1673—1674, Bernini realizează *Ciboriul* pentru capela Sfintelor Taine din San Pietro, finalizînd un proiect iniţiat în timpul lui Urban al VIII-lea (1623—1644) şi reluat în vremea lui Alexandru al VII-lea (1655—1667). Caracterul de „obiect" al acestei opere de bătrîneţe este perfect vizibil. Funcţia lui decorativ-simbolică este incontestabilă. Făcut pentru a fi plasat într-un ca-

Scanned with OKEN Scanner

dru arhitectonic, *Ciboriul* se propune el însuşi drept obiect arhitectonic, fără ambiţia însă de a fi nodul vital al spaţiului unde este plasat, ci doar punct de referinţă în acesta. Inspirat de formele Renaşterii mature, mai exact din *Tempietto*-ul din San Pietro in Montorio a lui Bramante, el se prezintă ca o structură arhitectonică miniaturizată, clar definită. Aspectul structural se confundă aici cu cel decorativ. În baldachin, decoraţia reţinea atenţia înaintea structurii. S-ar putea crede că artistul s-a servit de o anume structură doar pentru a da ocazia desfăşurării plenare a imaginaţiei. La o privire mai atentă se vede că de fapt soluţiile decorative au fost determinate chiar de structură: dacă partea superioară a coloanei se consideră un trunchi de copac răsucit, atunci vrejurile de laur, şopîrlele şi *putti* de pe ea se regăsesc într-un context vizual adecvat. Organicitatea raportului între decoraţie şi structură este aici rezultatul dezvoltării unei idei organiciste referitoare la raportul între forme. Ca atare mi se pare că nici tratarea baldachinului berninian ca operă decorativă-artizanală nu se poate susţine.

Definirea baldachinului ca aparat efemer devenit stabil, sau ca „aparat spectacular“[16] înlătură multe din neajunsurile încercărilor de clasificare enunţate. Un aparat efemer obligă de regulă la adecvarea contextului unde se află plasat. Întrucît în cazul de faţă este vorba de un baldachin de procesiune, nu este de mirare că el a antrenat o serie întreagă de „completări“ iconografice. Suita primului episcop al creştinătăţii trebuie compusă din alegorii şi personaje reprezentative. Baldachinul lui Bernini nu este însă un aparat provizoriu şi ca atare nu este lucrat din materiale doar aparent definitive. Paradoxal însă, el păstrează atributele unei scenografii din mucava. Tehnica de lucru şi materialele par a aparţine mai degrabă scenografului decît arhitectului. S-a văzut în acest efect voit o „extremă

Scanned with OKEN Scanner

formă de umilință și de respect pentru ambient"[17]. Încercînd a evita o stare conflictuală între ambientul definit deja de cupolă și propria sa întocmire, Bernini a recurs la soluția unei forme de inspirație scenografică, aparent lipsită de atributele unei construcții stabile. Nu pentru prima și ultima dată Bernini a utilizat o modalitate de disimulare a realității concrete a operei. Cu zdrobitoarea impresie vizuală produsă de cupola lui Michelangelo, artistul s-a mai confruntat o dată, cu ocazia proiectării și construirii clopotnițelor (1637—1642) din fațada bazilicii San Pietro. În special în ultimele două proiecte, elaborate înainte de demolarea din 1646 a clopotniței din stînga, a optat pentru o structură transparentă, care să nu împiedice vizibilitatea către cupolă. Tipologic, între cele două opere există mari deosebiri: structura baldachinului este definită de cele patru coloane în torsadă, în timp ce aceea a clopotnițelor de o suprapunere de ordine. Dar ele sînt rezultatul unui aceluiași impuls scenografic. Și clopotnițele, realizări aparent efemere — mai ales în ultima versiune cînd se prezintă izolate de fațadă — și-au asumat rolul de a orienta, de această dată într-un spațiu complet deschis, direcționalele posibile ale privirii către enorma cupolă, a cărei masivitate apărea potențată după parcurgerea structurii acelor două potențiale *„macchine di quarantore"*[18]. Cele două clopotnițe ar fi contribuit la o iluzionistă redistribuire, ritmare și direcționare a cîmpului vizual existent, fără a obliga la reorganizarea ambientului. Pus în centrul unei scene imaginare, generînd simboluri și sugerînd desfășurări de energii, baldachinul impunea o reinterpretare a funcțiilor componentelor contextului. Acestea trebuiau, pe de o parte, să intre în rezonanță cu simbologia baldachinului, iar pe de altă parte, să nu îl contrazică stilistic, punîndu-l în situația de a putea fi considerat un obiect apreciabil doar pentru originalitatea sa.

Scanned with OKEN Scanner

Baldachinul şi spaţiul de sub cupolă au fost considerate astfel de Bernini drept un *locus* teatral unde intervenţia regizorului la punerea în acord a detaliilor apărea ca decisivă pentru buna desfăşurare a spectacolului sacru. S-a procedat în etape. Mai întîi a avut loc amplificarea conotaţiilor simbolice ale baldachinului prin plasarea în nişele deschise, la baza pilaştrilor, a patru mari statui. În 1629 modelele lor erau gata, şi în 1632 au fost puse la locul lor. În etapa următoare (1633—1637) au fost executate modelele pentru *Loggiile Relicvelor*. Totul era gata în 1640[19].

Această resistematizare a spaţiului de sub cupolă era în funcţie de un program papal bine definit. Urban al VIII-lea adunase, pe cînd Bernini lucra la baldachin, patru importante relicve ale creştinătăţii, în intenţia de a dedica fiecăreia cîte unul din cei patru mari pilaştri: năframa sfintei Veronica, avînd întipărit pe ea chipul lui Isus din momentul premergător crucificării: capul sfîntului Andrei, suliţa sfîntului Longinus şi un fragment al Adevăratei Cruci, regăsit, conform tradiţiei, la Ierusalim, de împărăteasa Elena, mama lui Constantin. Cei patru piloni erau destinaţi astfel să devină relicvarii uriaşe, iar proiectantul trebuia să găsească soluţii vizuale pentru ca programul iconografic să iasă clar în evidenţă. Pentru aceasta, nişele superioare primesc ele însele aspectul de relicvarii: în interiorul lor se formează tabernacole din coloanele în torsadă decorate cu vrejuri de viţă de vie, despre care se credea că proveneau din Templul din Ierusalim, fiind aduse la Roma de împăratul Constantin spre a fi folosite pentru altarul şi presbiteriul bazilicii San Pietro. În spaţiul delimitat de coloane, Bernini a reprezentat în stuc şi marmură îngeri şi *putti* care pun în evidenţă relicvele. În acest

Scanned with OKEN Scanner

fel tabernacolul primește o dublă semnificație: acela de depozitar al relicvelor importante ale creștinătății, susținute de o tradiție păgînă pe care o sprijină, ilustrată de coloanele constantiniene[20].

Dar într-adevăr inovatoare în decorarea nișelor superioare este modalitatea rezolvării din punct de vedere artistic a problemei reprezentării figurii planînd în aer. La efectul de adîncime creat de concavitatea nișei, Bernini adaugă unul similar, derivat din dispunerea în unghi a coloanelor tabernacolelor în raport cu peretele. Se creează astfel senzația unei perfecte continuități între spațiul tridimensional de sub cupolă și decorația nișei și în special a reliefului.

Sculpturile din nișele din registrul inferior au directă legătură cu simbolurile relicvelor din loggii. Bernini a executat el însuși numai statuia *Sfîntului Longinus*, dar este limpede că lui îi aparține concepția tuturor. Pentru prima dată în opera lui Bernini apar statui de o cu totul altă dimensiune decît cea umană[21]. Funcția lor explicativă în cadrul programului trebuia pusă în acord cu necesitatea de a nu face notă discordantă cu restul ambientului. Bernini a conceput figurile astfel încît atitudinile lor să nu fie complementare. Atît bărbații, cît și femeile privesc în sus, spre globul surmontat de cruce al baldachinului-simbol al universalității bisericii — și către cupolă, unde apare figura lui Cristos ca judecător divin. Extazul subliniat de gesturi indică participarea la momentul revelației — cum este cazul cu *Sfîntul Longinus* — sau al mîntuirii. Gesturile largi tind să cuprindă tot spațiul de sub cupolă, de parcă aici s-ar afla un public invizibil a cărui atenție trebuie captată și căruia semnificația momentului trebuie să i se transmită în integralitatea ei: *Sfîntul Andrei*, într-o poză ce sugerează renunțarea, pare pregătit să accepte crucificarea; *Veronica*, pășind cu piciorul stîng înainte, arată

Scanned with OKEN Scanner

agitată imaginea miraculoasă; *Împărăteasa Elena* — singurul personaj care nu privește către înalt — fixează maiestuoasă și aproape inexpresivă scena sacrificiului ținînd în mîini instrumentele Pătimirii; în fine, Sfîntul Longinus este surprins în clipa imediat următoare împungerii cu sulița a corpului lui Cristos, cînd o inspirație divină îl face să recunoască divinitatea celui martirizat și să se convertească.

Din cele patru statui, doar *Longinus* a fost executată de Bernini însuși. *Sfîntul Andrei* este opera lui Duquesnoy: *Sfînta Veronica* a fost încredințată lui Mochi, iar *Sfînta Elena* — cea mai puțin reușită dintre ele — i-a revenit lui Bolgi, elev al lui Bernini. În lucrarea lui Duquesnoy sînt vădite tendințele clasicismului promovat de Domenichino și Poussin, cu specificarea că poza teatrală impusă de scena imaginară constituită de nișă, anulează rigorismul „modelelor" picturale tridimensionalizate. *Sfînta Veronica* a lui Mochi se remarcă printr-o mișcare atît de violentă, încît parcă se desprinde de pămînt. Starea de excitație este subliniată de cutele drapajului sugerînd direcția curentului de aer provocat de deplasarea personajului. Înscrierea în spațiul delimitat de nișă se face însă cu oarecare stîngăcie, gestica neavînd amplitudine suficientă pentru a domina spațiul nișei. În timp ce Veronica pare a se smulge din cadrul arhitectonic unde a fost plasată, Longinus îl domină în întregime. Brațele larg deschise, într-un gest de uimire, drapajul îndrăzneț, care nu imprimă dinamism pozei fiind mai degrabă o contrapondere la o tendință de deplasare în direcția privirii, marchează o desprindere categorică a lui Bernini de elenismul de tinerețe. Trecerea de la subiectele mitologizante la cele religioase face ca viziunea scenografică să se impună. Bernini rămîne același povestitor inspirat de lucrările de tinerețe, numai că obiectivele reprezentării fiind diferite, procedeele de factură tehnică au trebuit să se adecveze noii

Scanned with OKEN Scanner

situații. Dar, în timp ce în primele lucrări se urmăreau mai mult efectele de la nivelul epidermei, *Sfîntul Longinus* vădește tendința spre un iluzionism cu conotații mai ample, diferite. La determinarea lor a contribuit, probabil, și experiența cîștigată chiar în acest timp de artist în domeniul reprezentației scenice[22].

DINCOLO DE TRADIȚIE

Cu *Sfîntul Longinus* se configurează în arta secolului al XVII-lea un mod de a concepe sculptura monumentală diferit de tradiția Renașterii și a Manierismului. Toate cele patru statui din nișele pilaștrilor ce susțin cupola bazilicii San Pietro au fost executate, dat fiind dimensiunile, din mai multe blocuri de marmură, ceea ce cu un secol în urmă ar fi părut o erezie[23]. Convingerea lui Michelangelo că forma trebuie dezvelită din materie, pentru a releva ideea, se bucurase de o acceptare unanimă. În contradicție cu gîndirea artistică a Renașterii intra de altfel și alcătuirea operei ca un tablou plin de viață[24]. Picturalitatea statuii lui Bernini — formată din patru blocuri — este în afară de discuție. Proiectată pe fundalul nișei, figura sfîntului, privită de la distanță, pare a fi un veritabil basorelief, astfel încît considerată în raport cu figurile din loggia din registrul superior al pilastrului nu distonează.

Impresia de viață transmisă de *Sfîntul Longinus* al lui Bernini este, în mod paradoxal, de pus în legătură încă o dată cu antichitatea clasică. Statuia sa pare o reinterpretare în cheie modernă a statuilor imperiale romane. Pe cînd lucra, ajutat de S. Speranza, la elaborarea marelui model în ghips pentru monumentul său[25], Bernini s-a mai ocupat de o lucrare a cărei istorie este necesar să fie rememorată: statuia în onoarea lui Carlo

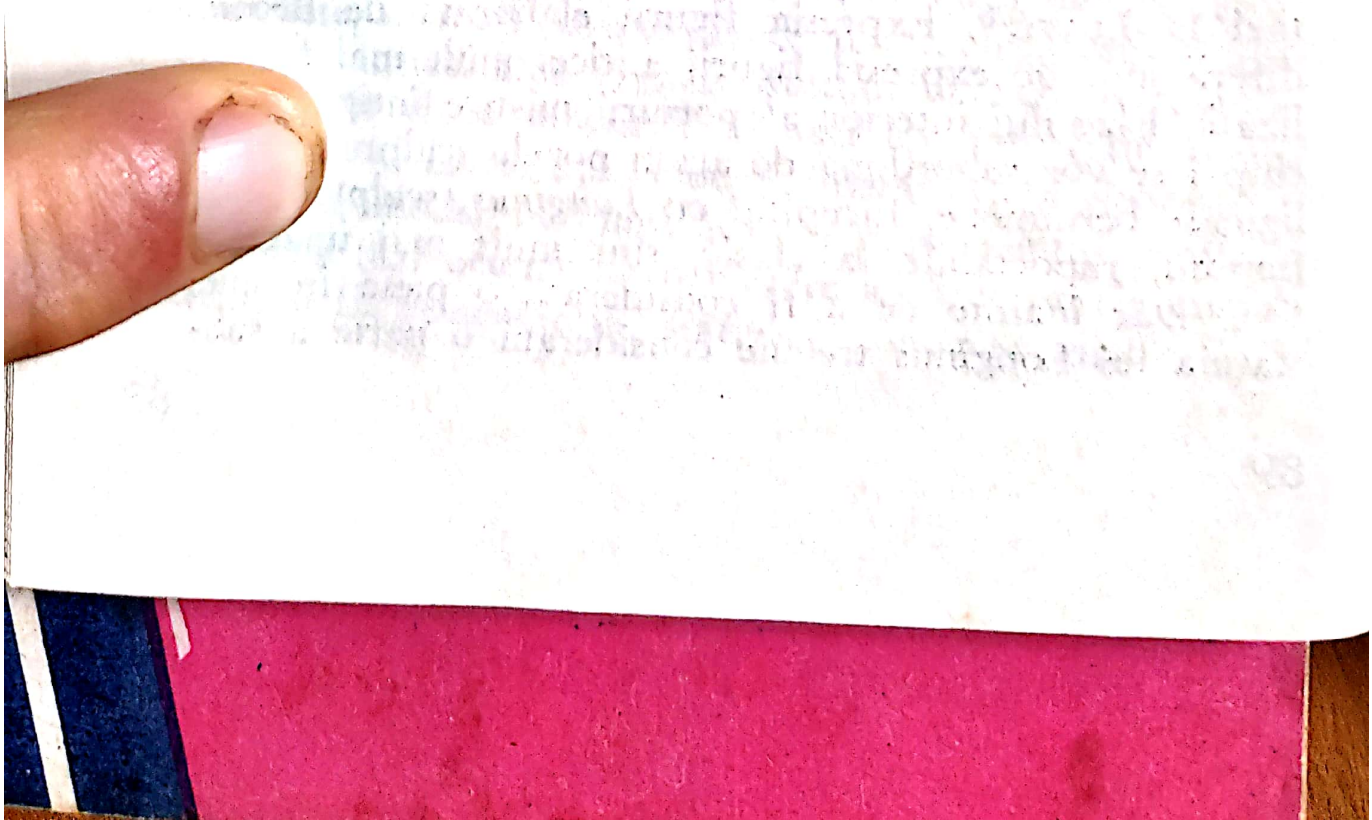
Scanned with OKEN Scanner

Barberini (Sala Căpitanilor din Palatul Conservatorilor, Roma). Torsul statuii era pur şi simplu un fragment din statuia unui general roman. Braţele şi picioarele au fost restaurate de Alessandro Algardi, sculptor ce a avut o remarcabilă familiaritate cu monumentele antice. Pe corpul astfel reconstituit Bernini a aşezat capul-portret al lui Carlo Barberini, proporţional mai mic faţă de exigenţele impuse de dimensiunea trupului, ceea ce a dus la supoziţia că a folosit capul unui bust elaborat anterior[26]. Remodernizarea operei antice arată în mod edificator în ce măsură, de la un anume punct, motivul folosit nu mai era decît un pretext. Gestul maiestuos al lui Longinus are, desigur, ceva din amploarea retorică a gesturilor împăraţilor romani. Bernini nu a intenţionat, şi de altfel nici nu putea, să folosească aici „citatul".

În singurul *bozzetto* cunoscut — acela de la Fogg Art Museum din Cambridge, Mass. — se vede mult mai pregnant, decît în statuia realizată, inspiraţia antică a drapajului, chiar dacă nu se poate face o trimitere la un model precis. În opera de marmură aceste referinţe sînt mult mai greu de recunoscut, deoarece proiectul a suferit modificări. Pe parcurs a fost mult atenuat *contrapposto*-ul iniţial al figurii care producea un nefiresc unghi al membrelor inferioare şi al trunchiului, tinzînd să prelungească braţul drept ridicat lateral la 45°, în gestul imaginar al ţinerii suliţei[27]. Capul statuii însă are un model indubitabil: capul *Centaurului Borghese*, astăzi la Luvru[28]. Expresia figurii elaborată de Bernini diferă însă de expresia figurii antice, mult mai formalizată. Elanului interior al pornirii mistice întipărite pe chip i se vor subordona de acum pozele sculpturilor religioase berniniene. Începînd cu *Longinus*, sculpturile lui Bernini, raportabile la clasic, sînt mult mai imaginative. Dar înainte de a fi considerată o piesă în sine, statuia lui Longinus trebuie considerată o parte a sub-

Scanned with OKEN Scanner

ansamblului bazilicii determinat spațial de cupolă și pilaștri. Unitatea conceptuală, reflectată în unitatea programului iconografic, trebuia să își găsească un corolar firesc în unitatea vizuală. Lavin a arătat că ea derivă din faptul că aici, pentru întîia oară, „un volum spațial este tratat ca locul unei acțiuni dramatice care atrage participarea fizică și psihologică a observatorului"[29]. Spațiul central al bazilicii devine astfel pentru spectator un fel de Ierusalim ceresc, loc al salvării umanității, unde statuile femeilor simbolizează participarea la martiraj, iar cele ale bărbaților revelația mîntuirii[30]. Toate elementele subansamblului — baldachinul fiind locul imaginar al sacrificiului — nu au alt scop decît să îl introducă pe observator în mirajul unui spectacol pe care să îl simtă în dimensiunea lui reală. În toate lucrările ulterioare ale lui Bernini, ce vor viza structurarea unui spațiu, va fi vizibilă această tendință. În spațiul de sub cupolă Bernini și-a precizat și perfecționat instrumentele de lucru, promovînd conștient modalități și tehnici menite a sublinia posibilitatea întrepătrunderii între genuri, încredințînd, cu rezultate remarcabile, arhitecturii și sculpturii rolul de factori de bază în crearea unui spectacol vizual inedit prin tensiunea sa emotivă.



Scanned with OKEN Scanner

IV.
Definirea limbajului arhitectonic

LEXICUL ȘI PARTICULARITĂȚILE STILULUI

Definirea limbajului arhitectonic berninian nu ni se pare că poate fi făcută pur și simplu prin identificarea unor teme și motive speciale. Există în permanență primejdia ca printr-o prezentare a lor decontextualizată să se ajungă a se considera caracteristice forme care să nu ilustreze decît trăsăturile definitorii morfologice ale operei unui artist. Trebuie să privim deci cu precauție afirmații categorice de tipul „toată opera lui Bernini poate fi considerată ca o variație pe tema centralității[1], chiar dacă ele sînt emise de autori cu o necontestată autoritate în istoria arhitecturii. Este foarte adevărat că multe din căutările lui Bernini au gravitat în jurul acestei teme. A subordona însă ei o operă care cu greu încape într-o formulă este oarecum lipsit de sens. Papa Alexandru al VII-lea, unul dintre protectorii cei mai generoși ai lui Bernini, a afirmat, se pare în repetate rînduri, că este uimitor cum Bernini *„a sola forza d'ingegno potesse in qualunque materia di discorsi giungere dove altri con lungo studio appena erano parvenuti"**[2]. Fie și din această considerație izolată, dar verificabilă cu

* *doar prin forța talentului putea să ajungă în orice domeniu, acolo unde alții abia ajunseseră după o lungă străduanie".*

Scanned with OKEN Scanner

ajutorul operei, s-ar putea deduce că Bernini structural nu era înclinat să își circumscrie demersul artistic unei teme devenită leit-motiv. Pentru a înțelege mai corect particularitățile stilului său ar trebui, probabil, să parcurgem un alt drum decît cel al identificării temelor, identificare ce presupune cu necesitate și stabilirea diferențierilor față de aceleași teme manevrate de alți artiști. Mai util ar fi să plecăm de la motive, de la lexic însuși, pentru a vedea cum se constituie într-o expresie coerentă ce prin recurență poate deveni ea însuși temă. Dificultatea unei asemenea abordări constă în faptul că nu totdeauna un lexic stăpînit se constituie într-o expresie coerentă, altfel spus, într-o operă cu conotații proprii. Pasul de la expresie la temă nu este nici el obligatoriu. Cele două afirmații pot fi ilustrate, credem, destul de elocvent, de două realizări situate destul de semnificativ, la începutul și la sfîrșitul carierei de arhitect a lui Bernini: biserica Santa Bibiana (1624—1626) și Scala Regia (1663—1666). Aproape în mod simbolic aceste două lucrări poartă amprenta aderenței lui Bernini la arta clasică. Chiar dacă Santa Bibiana nu este o operă integrală a lui Bernini, amploarea intervențiilor sale în restaurare implică o examinare atentă a ei din punct de vedere morfologic. Fațada-portic, de o simplitate deziluzionantă, nu are nimic din degajarea cu care arhitectul își va înălța ulterior edificiile. Toate raporturile volumetrice lasă o impresie de *deja vu;* nu găsești în ele nimic surprinzător. Fațada și interiorul par a fi rezultatul unui exercițiu de școală clasicistă, și dacă efectul aproape scenografic obținut prin prezentarea în nișă a statuiei sfintei nu ar fi subordonat această „stereonomie ușor ostenită", s-ar părea că ansamblului îi lipsește o motivare precisă în ceea ce privește intențiile artistului[3]. Portoghesi a arătat cum nesiguranței gramaticale în tema loggiei i se adaugă o lipsă de precizie a scării. Dacă ne gîndim la faptul că

Scanned with OKEN Scanner

tocmai în aceeași perioadă Bernini lucra la baldachinul din bazilica San Pietro, operă ce demonstrează o remarcabilă abilitate în mînuirea proporțiilor în funcție de factori ambientali, cu atît mai puțin apare motivat acest destul de stîngaci prim pas al lui Bernini în domeniul arhitecturii.

BERNINI ȘI PALLADIO

S-a susținut, pe bună dreptate, că fațada Sfîntei Bibiana ar fi de indirectă derivație palladiană. Edicului care întrerupe cornișa orizontală a traveelor amintește de fațadele bisericilor venețiene ale arhitectului vicentin. Intermediarul suspectat de Wittkower ar trebui să fie fațada bisericii *Santa Maria Nova* (Santa Francesca Romana), construită de Carlo Lombardi în 1615[4]. De la această fațadă ar fi extras Bernini principiul palladian al suprapunerii ordinelor. Această soluție a fațadei revine în cu totul altă versiune la Sant'Andrea al Quirinale (1658—1670), operă foarte dragă lui Bernini care îi declara fiului că încerca în fața ei *„qualche particolare compiacenza"**[5].

Dar nu doar în fațada bisericii Sant'Andrea sînt identificabile sugestii palladiene. Cele două ziduri arcuite pot fi puse în corespondență directă cu porticele arcuite care delimitează spațiul dinaintea multor vile palladiene. Și mai evident apare raportul cu Palladio în edicului din fața spațiului rezervat altarului, unde cele două coloane libere se constituie într-un fel de ecran protector al acestuia. Acest motiv al ecranului are o istorie lungă; folosit în antichitate cum se vede încă la Panteon, a fost reluat mai tîrziu cu diferite ocazii —

* „o mulțumire deosebită".

Scanned with OKEN Scanner

spre exemplu în Baptisteriul San Giovanni din Florența —, pînă cînd Palladio l-a utilizat la Veneția, la San Giorgio Maggiore și la Redentore[6]. Cum folosirea scenografică a motivului ecranului de coloane prezentat la Panteon este străină tradiției arhitectonice romane, s-a conchis că probabil la cristalizarea soluției edicului de la Sant'Andrea, ar fi contribuit sugestia palladiană. Influența palladiană și problema raportului între clasicismul arhitectonic palladian și gîndirea arhitectonică a lui Bernini sînt, pe de altă parte, mult mai complexe decît putem rezuma aici. Pentru Scala Regia, și ea elaborată în chip scenografic, Bernini s-a folosit de coloanele libere cu o mare dezinvoltură, acordîndu-le o funcție dublă: de ecran protector pentru ziduri și de mijloc de corectare perspectivală. Această a doua funcție era necesară dat fiind că prima rampă avea o formă trapezoidală, iar coridorul de acces se afla în unghi de 85° cu atriumul bazilicii San Pietro. Cele două rînduri de coloane, convergînd spre înalt și apropiindu-se treptat de pereți, remodelează spațiul într-o manieră necunoscută în situații anterioare[7]. Funcția de *cannocchiale prospettico** a colonadei, sugerată de un desen din 1663 pentru o medalie — unde însă ordinul este corintic și nu ionic precum în realitate — a fost atît de convingătoare încît chiar un purist clasicizant precum Milizia, inamic al întrebuințării ordinelor pe plane înclinate, a găsit acest „... expedient necesar, dar nu frumos"[8]. Critica mai recentă insistă asupra faptului că inspirația berniniană, în ceea ce privește Scala Regia, pleacă de la sugestii borrominiene precum, spre exemplu, meditația perspectivală divergentă a galeriei Spada, ritmul ondulat al coridoarelor, asemănător aceluia al navelor minore din San Giovanni in Laterano[9].

* ochean perspectival.

Scanned with OKEN Scanner

Iată deci cum trei din monumentele ce jalonează evoluția activității de arhitect a lui Bernini se plasează sub semnul reconsiderării creatoare — stîngace, în cazul bazilicii Santa Bibiana — a unor experiențe anterioare sau contemporane. Altoirea aceasta a sugestiilor derivate din experiența borrominiană pe cele consolidate pe o tradiție arhitectonică lungă, culminată în realizările palladiene, nu este de natură să surprindă. Barocul nu este un fenomen unitar. Sursele sale, și ele, diferă de la artist la artist. Chiar și atunci cînd ele sînt aceleași, interpretarea și contextualizarea lor diferită ridică în fața cercetătorului neașteptate dificultăți în încadrarea într-o serie tipologică coerentă. Diversitatea tipologiilor și uneori reducerea lor la un *unicum* cu valoare simbolico-reprezentativă, atît în cadrul operei unui grup de artiști — uniți de o cultură comună și de obiective artistice comune —, cît și în cadrul operei unuia singur, este accentuată de tendința de a da o soluție imediată unor probleme plastice concrete. Compararea modului cum au fost soluționate tipuri de probleme similare într-un interval de timp scurt, acela al unei generații, este de natură să pună mai limpede în lumină contribuția individuală la îmbogățirea limbajului artistic. Folosit pe verticala istoriei același procedeu ne transformă în martorii unei dezvoltări sau ai unei posibile involuții. Din cele trei exemple citate mai sus — dintre care două ies din acaparatoarea sferă tematică a centralității atribuită lui Bernini, în paranteză fie spus, cu reflexe doar parțiale în sculptura sa, unde am văzut că este preferat, în anii tinereții, punctul de privire frontal — se desprinde necesitatea precizării unor coordonate ale limbajului arhitectonic berninian în funcție de două opere majore: pe orizontala istoriei în funcție de a lui Borromini, iar pe verticala ei în funcție de a lui Palladio. Iar prin acesta din urmă în funcție de întreaga, complexa inter-

Scanned with OKEN Scanner

III. Gian Lorenzo Bernini,
Primul proiect pentru Scala Regia.
Desen de școală, cu intervenția maestrului.
Graphische Sammlungen, München.

Scanned with OKEN Scanner

pretare a experienței clasice intervenită în epoca Renașterii și în perioada manierismului.

Istoria modului cum fiecare artist de seamă repune în ecuație experiențele de pe verticala și orizontala istoriei propriei discipline este o istorie a unor noduri problematice succesive unde se amestecă, în proporție și cu finalități diferite, tendințe, impulsuri, influențe a căror decelare este necesară tocmai pentru a putea ajunge la stratul genuin al gîndirii artistice, acolo unde este de căutat originea formei propuse. Nu trebuie uitat că Scala Regia urmează în timp colonadei din piața San Pietro, unde experiența constructivă și scenografică palladiană se simte în reformularea originală a lui Bernini. Arhitectura Scării Regale, deși situată într-un spațiu închis, nu putea să nu țină cont de noul aspect pe care îl căpătase interiorul bazilicii și piața. Maiestuozitatea palladiană se afirma aici în contextul unei abordări tipic borrominiene a problematicii optice. Pentru a înțelege însă de ce, în ansamblul său, opera poartă totuși amprenta de neconfundat a lui Bernini, trebuie să ne întoarcem la anii imediat următori după reconstruirea bisericii Santa Bibiana. Pe două șantiere mai importante: acela pentru baldachinul sfîntului Petru (1624—1633) și acela pentru palatul Barberini (1629—1632) a avut loc fertilul dialog direct între Bernini și Borromini, destinat, în ciuda rivalității născute aici, să continue ulterior.

BERNINI ȘI BORROMINI. TERENUL CONFRUNTĂRII

Am avut deja prilejul să ne referim la contribuția lui Borromini la clarificarea ideilor lui Bernini în legătură cu forma finală de dat coronamentului baldachinu-

Scanned with OKEN Scanner

lui. În desenul borrominian de la Albertina, cele patru arcuri, în formă de spinare de delfin ale structurii coronamentului, deschid drumul unui motiv care va reveni ulterior în altarele laterale de la San Carlino, în altarul Landi din Santa Lucia in Selci, în turnul de la Oratorio dei Filippini, la Santa Maria dei Sette Dolori şi chiar în faţada de la *Propaganda Fide*. S-a formulat, pe bună dreptate, întrebarea dacă este posibil ca Borromini, artist binecunoscut pentru gelozia cu care îşi păzea ideile, să-şi fi contaminat în mod intenţionat operele cu o formă inventată de către rivalul său[10]. Apare mai credibil faptul că el a vrut să sublinieze, prin folosirea repetată a unui motiv întrebuinţat iniţial într-o operă de anvergura baldachinului, paternitatea indiscutabilă a acestuia, punînd astfel în dubiu legitimitatea gloriei cucerită de Bernini. Desigur, „scenografia" operei poate fi considerată în întregime opera lui Bernini, dar la definirea structurii ei compoziţionale rolul lui Borromini nu poate fi minimalizat. Pe şantierul baldachinului şi, foarte probabil, deci în contact cu Borromini, au început să se cristalizeze unele însuşiri ale arhitecturii berniniene descinse direct din tendinţa spre mobilitate şi trasparenţă prezentă în sculpturile sale de tinereţe[11]. Pe de altă parte, şi pentru Borromini colaborarea cu Bernini a fost cît se poate de fructuoasă. Temperamental diferit de mondenul Bernini, Borromini, deşi nu s-a lăsat contaminat, a avut prilejul să intre în contact cu o viziune artistică diferită în stare să condiţioneze opţiuni pe planul tehnicii şi stilului. Experienţa lui, Bernini a canalizat-o către interesele sale ce aveau în vedere controlul optic al formei şi căutarea unei „simplităţi ideogramatice", capabile să dea obiectului arhitectonic o nouă forţă comunicativă"[12].

Apare justificat deci interesul arătat de cercetători pentru identificarea contribuţiei lui Bernini şi Borromini la construcţia palatului Barberini, operă începută de Ma-

Scanned with OKEN Scanner

derno în 1625 și rămasă neîmplinită în 1629 prin moartea sa. Ajutorul lui Maderno era Francesco Borromini, reangajat în același rol de Bernini, în 1629, cînd preia conducerea lucrărilor. Confruntarea latentă de pe șantierul baldachinului își găsește corespondența deplină pe șantierul palatului Barberini unde, cel puțin la nivel morfologic, par a fi în conflict două tendințe ce în fond ilustrează două aspecte nu tocmai convergente ale barocului roman. Contribuția lui Bernini la realizarea respectivei opere trebuie înțeleasă într-un context ceva mai larg. Munca sa a fost evident condiționată de aceea a lui Maderno care, alegînd ca model tipul de vilă suburbană, a furnizat liniile directoare ale construcției: planul și fațadele. Bernini și Borromini au continuat lucrările, și primului îi revine realizarea scării pătrate și a salonului, concepute într-o singură secvență spațială, ceea ce a avut drept rezultat lipsa unei corespondențe efective între fațada tip *loggia* și interior.

Sir Anthony Blunt, într-un articol fundamental pentru înțelegerea ponderii diferitelor contribuții la realizarea palatului, a arătat cum al doilea proiect madernian prevedea în fațada principală trei loggii, cele două inferioare fiind deschise, doar cea superioară fiind închisă și decorată cu actualele arcuri în perspectivă. Loggia deschisă de la primul etaj a fost suprimată de Bernini pentru a putea face loc salonului, pictat ulterior în frescă de Pietro da Cortona[13]. Motivul balconului către Via Barberini și desenul primului și celui de al doilea ordin al triplei loggii din fațada de vest sînt de atribuit deci lui Bernini, care este și autorul fațadei dinspre grădină, unde reia un desen al lui Maderno.

Contribuția cea mai originală a lui Bernini la palat este, fără îndoială, scara monumentală din jurul puțului pătrat, soluție folosită aici pentru prima oară. Recent a fost reevaluat un alt episod important: acela al micii săli ovale născută ca urmare a restructurării marelui salon

Scanned with OKEN Scanner

în funcţie de plafonul pictat de Pietro da Cortona[14]. Bernini a construit sala ovală urmînd regulile indicate de Sebastiano Serlio. Opţiunea lui Bernini a avut o motivare practică, deoarece ovalul compus din arcuri de cerc racordate permite o folosire mai puţin dificilă a maselor de zidărie. Borsi a arătat că în primul experiment berninian de volum oval se înregistrează un fel de timiditate conceptuală între elipsoidă şi desfăşurarea pereţilor, gîndiţi în plan şi tăiaţi cu simplitate de deschideri oarbe sau reale către mici vestibule de acces la scări sau alte dependinţe, intersecţia cu volumul principal avînd un caracter întîmplător[15]. Soluţia elipsei cu intrarea pe axa minoră, folosită la Sant'Andrea al Quirinale, are un precedent în acest mic salon care anunţă soluţia proiectată şi pusă în practică pentru capela Regilor Magi, distrusă pentru restructurări la puţin timp după construire, în ciuda eforturilor lui Borromini de a o conserva şi referitor la care a mai rămas doar un desen la Albertina[16]. Dar, pentru a reveni la raportul Bernini-Borromini din timpul lucrărilor pentru Palatul Barberini, nu se poate ocoli întrebarea: de ce primul i-a lăsat celui de al doilea libertatea de opţiune vizibilă în cele două rînduri de ferestre din flancurile loggiei din faţadă? Şi în alte părţi este de recunoscut mîna lui Borromini. Apare cu destulă claritate, spre exemplu, o influenţă a sa asupra lui Bernini în decoraţia sălii ovale şi a uşii salonului. De paternitate neîndoielnic berniniană sînt ferestrele aticului în părţile laterale ale loggiei centrale şi cele opt ferestre ale primului etaj, pe laturile faţadei dinspre grădină. Pe de o parte, anticamerele, scările, loggia etajului doi par a fi executate de Borromini urmînd indicaţiile lui Bernini. Faptul că părţi, precum şirurile de ferestre borrominiene, se situează în afara concepţiei berniniene se datorează, după Portoghesi, acceptării din partea directorului lucrărilor — care şi-a asumat sarcina de a introduce în faţadă cele

Scanned with OKEN Scanner

trei loggii suprapuse — a unui „rest din întocmirea prevăzută de Maderno pentru întreaga parte centrală", rest al cărui executor material a fost tocmai Borromini[17].

Raportul direct între Bernini și Borromini a fost deci extrem de complex și, semnificativ, a avut loc în anii de formare ca arhitect a lui Bernini pe două din cele mai importante șantiere ale timpului. Implicațiile sînt previzibile. Ele trimit la o întrepătrundere de teme și motive ce sînt rezultatul unei acumulări de moduri de a gîndi și de practici vechi și noi. Cînd Borromini, pentru a oferi un singur exemplu, orientează, în fereastra aticului palatului Barberini, capetele pe consolă ale timpanului, este clar că se renunță pentru prima dată la principiul frontalității care, lăsînd la o parte anumite realizări manieriste, rămăsese în vigoare. Această mișcare de rotație a elementelor componente implică o schimbare a concepției despre spațiu, văzut acum ca un gol de plăsmuit și nu ca un recipient. Bernini a fost cu siguranță atent la soluția lui Borromini, care îi propunea spre reflecție mai mult decît o simplă temă formală.

REACȚIA FAȚĂ DE MODEL ȘI „TEHNICA" VIZIUNII

Dar, revenind la influența exercitată de Palladio asupra lui Bernini[18], abia vizibilă în fațada bisericii Santa Bibiana, nu se poate trece cu vederea observația că tipul de experiență arhitectonică a vicentinului este în contradicție limpede cu principiile borrominiene. Înseamnă aceasta că palladianismul trebuie considerat ca o componentă străină culturii arhitectonice borrominiene? Răspunsul este negativ. Printre diferitele experiențe arhitectonice care au contribuit la definirea lim-

Scanned with OKEN Scanner

bajului borrominian s-a aflat cea palladiană. Un desen de la Albertina, considerat de cercetători o primă idee pentru San Carlino, pare să reia întocmirea navei de la Il Redentore din Veneţia pînă la amănunte specifice: capelele laterale biabsidate[19]. S-a arătat că alte caracteristici ale acestei opere palladiene apar în lucrări ale lui Borromini: absida traforată din unul din primele proiecte pentru San Ivo alle Sapienza, schema poliabsidată a presbiteriului cu piloni diagonali de la San Carlino şi gustul marilor suprafeţe văruite ce reflectă lumina etc.[20] Pentru Portoghesi, aspectele ce l-au interesat cel mai mult pe Borromini în limbajul palladian sînt tocmai cele în care este depistabilă influenţa lui Michelangelo, „mai ales interpretarea anticonvenţională a ordinului, care face posibilă frîngerea arhitravei şi a frizei şi întretăierea de ordine de diferite înălţimi". Mai mult decît la Palazzo dei Conservatori, curţile interioare de la Oratorio dei Filippini s-ar raporta la curtea interioară a palatului vicentin Iseppo de'Porti, cunoscut prin intermediul ilustraţiei din *Quattro libri:* în ambele cazuri se întîlneşte soluţia platbandei înscrisă în spaţiul arhitravei. Acelaşi Portoghesi găseşte că o trăsătură comună arhitecturilor lui Palladio şi Borromini este sensibilitatea şi capacitatea inventivă faţă de ritm[21]. Dar în acelaşi raport faţă de Palladio, la modul generic, se află şi Bernini şi, pentru ilustrarea consideraţiei, o simplă comparaţie între colonada Teatrului Olimpic de la Vicenza şi colonada din Piaţa San Pietro este edificatoare. La Borromini, ca şi la Bernini, sugestiile formale, michelangioleşti sau palladiane, sînt pretextul pentru o reevaluare stilistică personală, pentru o reacţie faţă de un posibil model. Argan a observat cu acuitate că atitudinea lui Borromini faţă de Michelangelo este diferită de aceea a lui Bernini şi a artiştilor baroci. În timp ce Bernini sesizează cu genialitate problematica spaţială concentrată în struc-

Scanned with OKEN Scanner

turile puternice şi centralizate ale lui Michelangelo, propunîndu-şi să le dizolve într-un joc de plinuri şi de goluri, să le facă să adere melodic la mişcarea luminii, fără a le anihila forţa interioară, Borromini încearcă a regăsi tensiunea interioară a arhitecturii maestrului, să se identifice cu mecanismul ce descătuşează imaginaţia. Atitudinea lui Borromini faţă de Michelangelo este de altfel valabilă şi faţă de celelalte posibile surse ale elementejor limbajului său arhitectural[22]. Refuzul lui Borromini de a accepta prelungirea *în posibil* a unei înfăptuiri a trecutului trebuie interpretată ca un refuz categoric de a crede în actualitatea unui clasicism metaistoric. Nu întîmplător substanţa poziţiei sale a fost sesizată tocmai de critica neoclasică. „Borromini — arăta Quatremère de Quincy — păstra toate părţile ordinelor, toate detaliile imitaţiei; numai că el le descompunea şi le transpunea şi pe unele şi pe altele; folosea orice parte, orice obiect invers faţă de semnificaţia lui şi contrar folosinţei la care îl destina natura sa. Astfel, spre exemplu, el atribuie unui detaliu fragil de ornament capacitatea de a susţine, în timp ce, făcînd inutile şi zadarnice părţile destinate susţinerii, dă aparenţă de slăbiciune la ceea ce avea nevoie să pară puternic, şi de forţă, la ceea ce trebuia să exprime supleţe; tot spiritul său consta în a procura o falsă opoziţie între ceea ce sînt lucrurile şi ceea ce trebuie să pară, prefăcîndu-le a se sprijini în tot pe opusul a ceea ce fusese făcut de antici“[23]. În ciuda poziţiei partizane de pe care sînt scrise aceste rînduri, ele îşi păstrează actualitatea pentru că definesc indirect o anume *tehnică a viziunii* legată nemijlocit de problematica reprezentării, esenţială la rîndul ei pentru precizarea atitudinii artistului faţă de spaţiu. Arhitectura lui Borromini fusese definită sugestiv de alt ilustru reprezentant al neoclasicismului, Milizia, drept o arhitectură *alla rovescia* — în sens invers[24]. Milizia nu era astfel foarte

Scanned with OKEN Scanner

departe de Baldinucci[25] care reluînd o expresie a papei Alexandru al VII-lea — găsea în arhitectura lui Borromini o anume deschidere către „maniera gotică"[26]. Această deschidere altminteri este destul de greu de documentat formal, şi ea trebuie înţeleasă mai mult ca o adeziune, peste timp şi secole, la un tip de expresivitate diversă de raţionalitatea renascentistă. Faţă de ea Borromini rămîne legat prin întreaga sa cultură artistică şi de ea este condiţionat în propriile sale căutări inovatoare pe planul lexicului. Este suficient să ne gîndim în acest sens la încercările sale de redefinire a unui element esenţial al lexicului clasic: ordinul[27]. Borromini în gotic nu regăseşte un sistem compoziţional şi nici nu-l caută; el descifrează în gotic un sistem de referinţă unde varietatea se impune vizual, unde diversitatea formelor pare a transcede structura generatoare[28]. O asemenea poziţie presupune un impuls spiritual diferit de cel ce l-a animat pe Bernini. Imaginaţia lui Borromini subordonează ordinea fanteziei; el încearcă să raţionalizeze procesele compozitive depăşind regula. Obiectivul coerenţei stilistice poate fi obţinut, după el, în pofida renunţării la normă ca etalon al proceselor raţionale[29]. Lucrul de altfel sesizat şi de către Bernini, care probabil a sugerat chiar el papei Alexandru al VII-lea aprecierea menţionată[30]. Căci de tehnica borromiană a viziunii Bernini se simţea inevitabil străin. Pentru el „părăsirea regulei"[31] însemna deschiderea zăgazurilor imaginaţiei fără de care este imposibilă verificarea capacităţii creatoare. El nu credea într-o tehnică redusă la rolul de pură practică, o tehnică ce se confundă cu o cercetare ce se face şi ale cărei consecinţe sînt de neprevăzut. „Doar cînd a depăşit punctul de echilibru şi începe a-şi desfăşura forţa — arăta Argan — tehnica borromiană se poate detaşa de pista foii de hîrtie, poate încărca liniile de greutăţi reale, poate duce materia în contact cu spaţiul şi lumina"[32].

Scanned with OKEN Scanner

SPAȚIUL-DIMENSIUNE ȘI FICȚIUNEA TEATRALĂ

Pe planul realității operei diferența între tehnica borrominiană a viziunii și cea berniniană se traduce într-un conflict deschis între două moduri de a concepe și de a realiza spațiul arhitectonic. La Borromini acesta este parcă rezultatul unei dureroase practici ascetice; este comprimat pînă la limita imploziei, împingerile venind din direcții multiple și exercitîndu-se în sensuri diferite, flagelînd parcă golul cu apariții de forme surprinzătoare. Este un spațiu deformant și în același timp reformulator, parcă plăsmuitor al unei entități organice și simbolice din închipuiri transparente și abstracte ale fanteziei. Spațiul lui Bernini este, dimpotrivă, definibil scenografic. Refugiul în interioritate, în asceză, într-o simbolistică secretă, a unei religii interioare, îi este străin lui Bernini care adoră retorica, declamarea emfatică, alegoria vizibilă. Arhitectura sa este o arhitectură teatrală, iar spațiul creat de ea se constituie mereu într-un micro-ambient necesar a fi înscris într-altul. Dacă Borromini gîndea spațiul ca pe un loc geometric al energiilor spirituale, Bernini nu urmărea altceva decît să îi confere o *funcție reprezentativă*. Spațiul-situație al lui Borromini și spațiul-dimensiune al lui Bernini sînt rezultatul abordării actului edificării în funcție de două logici diferite: imaginativă în primul caz, fantezistă în cel de al doilea[33]. O comparație între atriul perspectival dintre cele două „*cortiletti*" ale palatului Spada și Scala Regia poate fi edificatoare. Galeria lui Borromini, lungă în realitate de 8, 6 metri, reprezintă în perspectivă o galerie lungă de 37 metri. Iluzia perspectivală multiplică deci de patru ori dimensiunea în adîncime. Efectul este obținut aici folosind metoda pusă în practică de Bramante la San Satiro, la Milano. Numai că în cazul lui

Scanned with OKEN Scanner

Borrominii avem de-a face cu un fel de altorelief, structurile arhitectonice fiind detaşate unele de altele, şi nu cu un basorelief perspectivat, precum cel folosit de Bramante[34]. „Colonada" lui Borromini (1661—1662) are proporţii asemănătoare cu „via regia" din scena în perspectivă a Teatrului Olimpic de la Vicenza. În intenţie ea trebuie să mărească spaţiul din prima curte, prelungindu-l iluzionistic prin galerie spre verdele unei grădini. Lumina filtrată de coloane avea rolul de a sublinia o continuitate spaţială a primei curţi[35]. Efectul scenografic obţinut este izvorît dintr-o simplă exigenţă vizuală: aceea de a „unifica" spaţial două volume deschise. Bernini, dimpotrivă, vrea să transforme Scala Regia într-o intrare monumentală în reşedinţa papală. Atriul său fastuos, amintind de o bazilică cu trei nave, se inspiră, ca şi colonada lui Borromini, din galeria lui Sangallo de la palatul Farnese. Cele două moduri de a retrăi experienţa clasică apar şi aici antitetice: sofismului teatral al lui Borromini, Scala Regia îi răspunde cu amploarea ei retorico-scenografică[36].

Polemica Bernini-Borromini depăşeşte astfel cadrele unui simplu contrast între două modalităţi diverse de abordare a problematicii formale în funcţie de parametrii culturali nu foarte diferiţi. Dagobert Frey o reduse la la o simplă confruntare între obiectivismul primului şi subiectivismul celui de al doilea. Mult mai articulată este opinia lui Argan pentru care plauzibilei paralele Carracci-Bernini îi corespunde o paralelă, nu mai puţin plauzibilă, Caravaggio-Borromini. Ca şi Carracci, Bernini vizează reformarea culturii figurative prin restaurarea unui clasicism „nu atît formal cît ideal, înţeles mai ales ca deplină revelaţie a naturii în reprezentare"[37]. În timp ce Borromini, ca şi Caravaggio, ţinteşte la „inversarea însăşi a fundamentelor formei şi a proceselor în legătură cu ea: obiectivul său polemic este ideea clasică a formei ca reprezentare". Iată de ce fundamentarea

Scanned with OKEN Scanner

istorică a creației berniniene apare la prima vedere mult mai facilă. Repertoriul de forme al arhitecturii Cavalerului trebuie considerat permanent în termeni de dezvoltare — în raport cu forme preexistente — și nu de contrapunere. Formele borrominiene, dimpotrivă, sînt mult mai greu de încadrat în linia unei evoluții. Ele se autodefinesc cel mai bine contextual, în cadrul acelei ample tendințe cu aspecte contradictorii și cu dezvoltări imprevizibile care este Barocul[38].

Nu am dori în nici un caz ca din cele spuse mai sus să se înțeleagă că Borromini aparține mai mult timpului său decît Bernini — interpret genial al unei culturi revolute, dar activă ca ferment unificator al unor tendințe potențiale. Continuitatea unei anume problematici repusă pe tapet de Bernini înseamnă aproape automat introducerea unui factor de fractură într-un mod de abordare a temei fundamental clasicist. Tema colonadei liberă în sine, surmontată de statui, nu este cu nimic revoluționară: ea fusese deja sugerată de Palladio. Revoluționară este metoda de remodelare cu ajutorul ei a spațiului într-o situație topografică extrem de complexă. Tehnica viziunii lui Bernini este o tehnică a gradației surprizei. În general ea pleacă de la elemente previzibile: întregul este însă supus unei voințe ordonatoare ce are drept efect o dizolvare a funcției reprezentative a arhitecturii într-o ficțiune teatrală. Lucru ce nu se întîmplă în cazul lui Borromini, unde compoziția arhitectonică este o concentrare de entități plastice și spațiale contrastante. Bernini rămîne partizanul unei multiplicări articulate a spațiului, lăsînd să prevaleze o anume idee de mișcare și nu punînd în situație să se ciocnească violent o mișcare centripetă cu una centrifugă, cum procedează Borromini la San Carlino alle Quattro Fontane (1638—1641) unde se apelează la o schemă elipsoidală, în anume privințe asemănătoare cu cea folosită de Bernini la Sant'Andrea al Quirinale. Numai că schema eliptică a

Scanned with OKEN Scanner

lui Bernini este folosită nu pentru o contragere a spațiului, ci în scopul amplificării viziunii. Schema elipsoidală este punctul de plecare pentru obținerea unor efecte perspectivale subliniate și integrate de efecte naturaliste și plastice. Este limpede că tipuri de tematici spațiale diferite, precum aceea a centralității și aceea a cutiei volumetrice, sînt rezolvate de Bernini pe baza unor principii definind o tehnică a viziunii ce excedează practicismul borrominian, căruia i se propune drept alternativă. O alternativă însă mizînd pe sofism, pe o estetică a unei rebeliuni interioare căreia spiritul deschis către formulările ample, retorice ale lui Bernini nu i se poate adecva.

Scanned with OKEN Scanner

V.
Arhitectura ca pictură şi sculptură

„IL BEL COMPOSTO"

În multe din lucrările dedicate operei lui Bernini se insistă asupra viziunii scenografice a acestuia, ceea ce corespunde de altfel cu o părere mult mai răspîndită asupra caracterului teatral al artei baroce. Lucrarea cea mai des citată în acest sens este Sfînta Tereza aflată în capela Cornaro din Santa Maria della Vittoria. La capela respectivă, comandată de cardinalul Federico Cornaro, Bernini a lucrat între 1647—1652, ani cînd, în urma dizgraţiei în care căzuse ca urmare a morţii lui Urban al VIII-lea şi urcării pe tronul papal a lui Inocenţiu al X-lea (1644—1655), comenzile de mare anvergură i-au lipsit[1]. Poate nici o altă lucrare a lui Bernini nu afirmase cu mai multă pregnanţă, pînă la acea dată, o concepţie organică asupra interferenţei între arhitectură, pictură şi sculptură în realizarea unui ansamblu celebrativ. În capela Cornaro se cristalizează o serie de experienţe ale lui Bernini în ceea ce priveşte organizarea unui spaţiu interior, serie începută cu lucrările de amploare pentru decorarea spaţiului de sub cupola Bazilicii San Pietro. Este invocată îndeobşte în legătură cu capela Cornaro concepţia berniniană asupra acelui *bel composto*[2], extrasă din relatările lui Baldinucci şi Domenico Bernini. Trebuie avut în vedere însă faptul că opiniile despre artă ale lui Bernini s-au consolidat în pro-

Scanned with OKEN Scanner

cesul practicii nemijlocite şi că relatările celor doi biografi, completate cu însemnările lui Chantelou, departe de a enunţa punctul forte al unui program estetic urmărit cu insistenţă, oferă doar *a posteriori* o cheie de lectură dedusă din mărturii personale cu o valoare relativă dacă nu sînt confruntate cu realitatea[3]. *Il bel composto* al lui Bernini implică o detaşare de regulile acceptate, fără însă a le viola. Poate părea paradoxală această formulare, dar ea vine să sublinieze caracterul intens deliberat atribuit de Bernini actului creaţiei. „Cine nu iese uneori din Regulă nu o depăşeşte niciodată"[4] — spunea el, şi fraza trebuie considerată în implicaţiile ei profunde deoarece semnificaţia ei ultimă se rezumă la ideea realizării unui „*bel composto*" cu mijloace neortodoxe. Bernini îşi atribuia astfel rolul de exponent al unei doctrine artistice antrenînd abordarea raportului între arte dintr-o perspectivă neconvenţională şi totodată deschisă praxisului. La nivelul pur teoretic problema raporturilor între arte mai fusese pusă la începutul secolului în tratatul lui Federico Zuccari[5] — tardiv ecou al „disputelor" din Cinquecento asupra supremaţiei unei arte asupra celorlalte[6]. Dar nimeni nu a afirmat în Seicento mai puternic decît Bernini ideea armoniei rezultată din convergenţa, într-un ansamblu, a unor elemente avînd specificitatea artei de la care se revendică. Întrucît la concepţia lui Bernini asupra artei vom mai avea ocazia să ne referim, să ne mulţumim momentan cu semnalarea faptului că accepţiunea expresiei *bel composto* trebuie pusă la Bernini în directă legătură cu modul său absolut nou de considerare al picturii şi sculpturii ca arte dependente de materiale specifice. Considera că „pictura constă în a adăuga" şi sculptura în „a lua", ceea ce era în deplină concordanţă cu modul lui de a privi piatra ca un material plasmabil[7]. Conform unei tradiţii acceptate încă din antichitate se considera că din sculptură fac parte două categorii de lucrări: acelea ca-

Scanned with OKEN Scanner

racterizate prin *adăugare* (lutul ars și ceara pentru bronzuri) și acelea caracterizate prin *luare* (piatra, lemnul). Sensul acut al interdependenței formelor fizice a constituit la Bernini — sublinia Irving Lavin — legătura internă între ideea de a unifica artele și aceea de a depăși regulile. Într-o oarecare măsură ideea nu era nouă, deoarece chiar Michelangelo, în celebra scrisoare adresată lui Varchi, punea semnul egalității între pictură și sculpturile caracterizate prin adăugare, rezultate adică dintr-un proces de modelare prealabilă[8]. Interferarea tehnicilor și materialelor este considerată însă o modalitate ce poate conduce la realizarea unei opere unde efectele optice să fie prelungirea directă a raporturilor fizice. Nu întîmplător Irving Lavin, în concentratul dar exhaustivul studiu dedicat problematicii unității vizuale la Bernini, a urmărit drumul ce a dus la realizarea statuiei sfintei Tereza. Bernini însuși o considera a fi dintre operele sale „cea mai puțin rea"[9]. Se relatează că deseori spunea că „a fost lucrarea cea mai frumoasă ieșită din mîinile lui"[10]. Respectiva operă îi era atît de dragă deoarece ea exprima cel mai bine propriile aspirații: se integra într-un program precis de conjugare a efectelor arhitectonice și picturale cu cele sculpturale, ceea ce corespundea întru totul dorinței autorului.

Tendința de a face să conveargă artele, tendință atît de curentă astăzi în cultura contemporană, a primit în capela Cornaro o formulare limpede, și soluții încercate aici vor fi punctul de plecare pentru opere viitoare, cum ar fi biserica Sant'Andrea al Quirinale. Nici o altă lucrare a lui Bernini nu va fi mai ilustrativă sub aspectul realizării aspirației spre unitate. Modul cum și-au dat mîna aici sculptura și arhitectura sînt rezultatul unei perioade de două decenii — al patrulea și al cincilea — de experimentare de soluții plastice. În acest interval, paralel cu lucrările de la San Pietro, Bernini a efectuat o serie de lucrări pentru capele private. Pus în situația

Scanned with OKEN Scanner

de a amenaja un spaţiu comunicînd cu restul spaţiului bisericii, Bernini a trebuit să identifice căile de a-i atribui individualitate printr-o tratare care să corespundă unui program unitar sub raport vizual şi conceptual.

FUNCŢIA DECORAŢIEI ŞI EFECTUL DE UNITATE

În capelele private decoraţia va fi puternic determinată de funcţia atribuită. Prima lucrare din seria ce culminează în capela Cornaro este capela Raimondi din San Pietro in Montorio (1640—1647), destinată a primi mormintele a doi înalţi prelaţi: Francesco Raimondi şi unchiul său Girolamo Raimondi. Inovaţiile formale introduse de Bernini aici au scăpat contemporanilor: la abia două decenii după terminarea ei Passeri sesizează în *Vieţile* sale că aici „Bernini a introdus o noutate destul de curioasă în Arhitectură, precum a fost mereu obiceiul talentului său singular“[11]. Noutatea la care se referea Passeri ţine, fără îndoială, de încorporarea într-un sistem unitar a tuturor elementelor capelei. În cadrul sistemului respectiv elementelor formale li se atribuie particularităţi expresive ce merg dincolo de specificul artei de la care se revendică. Un sistem de proiectare integrată a unui monument de un asemenea tip era la acea oră o noutate absolută. Ea iese şi mai mult în evidenţă dacă o comparăm cu unele opere romane din aceeaşi familie, aparţinînd Renaşterii. Unul dintre exemplele cele mai elocvente este capela Chigi din Santa Maria del Popolo. Rafael plasase aici două monumente funerare în formă de piramidă, în părţile laterale ale unui spaţiu de tip central, prevăzut cu cupolă, unde arcada peretelui din faţa intrării — o preluare a unui motiv introdus în arhitectura funerară romană de Andrea Sansovino — conţine altarul[12].

Scanned with OKEN Scanner

În capela Chigi, efectul de unitate este obținut prin înscrierea tuturor elementelor cu funcție decorativo-simbolică în arhitectură. Cele două morminte și altarul nu au o legătură organică cu aceasta. Simbolismul eventual al structurii globale nu este în consonanță nici el cu simbolistica elementelor cu funcție evocativ-religioasă. Culoarea este și ea întrebuințată aici tocmai pentru a da un *respiro* și mai accentuat structurii arhitecturale. Pe de altă parte, cupola cu pandantivi fusese și ea tratată ca o unitate independentă, cu o plasticitate proprie. Pe parcursul secolului al XVI-lea, în proiectarea capelelor își fac loc germenii ideii punerii în raport de interdependență a structurii arhitectonice de bază și a celorlalte elemente compoziționale. Are loc o evoluție gradată în cadrul căreia se încearcă o definire a ansamblului cu ajutorul accentelor coloristice și plastice ce tind a se substitui structurilor arhitectonice și a se propune drept repere vizuale cu identitate proprie. Un exemplu tipic în această direcție este capela Caetani din biserica Santa Pudenziana, proiectată și începută de Francesco da Volterra și terminată de Carlo Maderno. Structura arhitectonică de bază are pregnanța diminuată de transformarea pilaștrilor în benzi de marmură colorată fără capiteluri și baze și este chiar contrazisă de coloanele și cornișele mormintelor și altarului. Între pereți și bolta decorată cu stucaturi policrome, printre care sînt înscrise panouri pictate, există o legătură, întrucît nervurile diagonale și medalioanele de stuc din colțuri, susținute de îngeri plasați pe cornișa ce reazemă arcurile portante, par a se continua dincolo de aceștia din urmă[13].

Bernini, ca și Rafael în capela Chigi, a plecat în proiectarea capelei familiei Raimondi de la o structură arhitectonică de bază; urmînd linia căutărilor din Renașterea tîrzie a încercat însă să integreze în această structură elementele complementare astfel încît unitatea

Scanned with OKEN Scanner

întregului să se impună părţilor. Cele două registre principale ale capelei sînt determinate de nivelul mesei altarului şi de linia superioară a pereţilor. Ele stabilesc proporţia ordinului format din coloane şi pilaştri ionici sprijiniţi pe un stilobat care, ca şi antablamentul, se continuă în jurul capelei pe orizontală. Verticalele determinate de intrare, de lărgimea tabernacolului altarului şi de camera mortuară sînt marcate de coloane şi pilaştri. În schema pavimentului se oglindeşte schema nervurilor bolţii. Sarcofagele se sprijină pe stilobat, pe picioare profilate exact ca bazele coloanelor. La altar semicoloanele se transformă în coloane pline, iar profilul semicircular al frontonului îl continuă pe acela al antablamentului[14].

Culoarea ansamblului este dată de culoarea naturală a marmurei albă pătată cu gri. De aceeaşi culoare este pavimentul intarsiat cu gri; bolta este şi ea albă şi aurie, avînd doar în centru o zonă policromă. Interiorul capelei era scăldat în lumina ce pătrundea prin cele două ferestre din absidă şi prin celelalte două ce se aflau în nişa altarului, una din ele fiind închisă ulterior. Iniţial, lunetele de sub arcele laterale erau şi ele închise cu sticlă transparentă şi doar mai tîrziu au fost zidite şi pictate încît să imite ferestrele. La efectul de unitate contribuiau, neîndoielnic, şi motivele ornamentale continuate pe suprafaţa frizei (voluta de acant), stilobatului (trandafiri şi păsări) şi nervurilor bolţii.

Unitatea stilistică a capelei este reflexul integrării organice a formelor într-un ansamblu coerent. Distincţiile între elementele de arhitectură, sculptură, pictură sînt aproape anulate de sugestivitatea plastică ce valorizează un program iconografic coerent.

În dimensiuni mai modeste, programul de integrare arhitectonică pus în practică la capela Raimondi fusese experimentat deja în proiectarea absidei şi altarului

Scanned with OKEN Scanner

principal al bisericii Santa Maria in Via Lata (lucrări între 1636—1643). Spre deosebire de capela Raimondi, suprafeţele sînt aici în întregime din marmură colorată, subliniindu-se astfel structura compoziţiei formată dintr-un soclu avînd limita superioară la nivelul mesei altarului, un ordin arhitectural cu pilaştri în extremităţile absidei şi duble coloane flancînd tabernacolul şi zidul neted concav. Deasupra soclului alb stă un stilobat împărţit în panouri galbene, încadrate în negru. Pereţii de fundal, în care au fost plasate plăcile comemorative cu elementele de simbologie şi decor aferente, sînt de culoare purpurie. Pilaştrii sînt trandafirii, iar coloanele negre. Deasupra plăcilor comemorative se desfăşoară panouri orizontale tot de culoare trandafirie, iar negrul coloanelor este reluat în friza antablamentului ce se desfăşoară pe toată lungimea peretelui absidei[15].

În timp ce se efectuau lucrările pentru capela Raimondi, Benini a proiectat şi executat, urmînd o metodologie similară dar simplificînd elementele compoziţiei, monocroma capelă Pio din Sant'Agostino, restaurată în secolul al XIX-lea în chip destul de grosolan, după ce, în secolul al XVIII-lea, Vanvitelli, în urma altei restaurări, înlocuise *Înălţarea Fecioarei* pictată deasupra altarului de Guidobaldo de Abbattini, unul din elevii preferaţi ai lui Bernini, cu un grup sculptural al *Fecioarei cu pruncul* de Andrea Sansovino[16]. În chip special capela este interesantă pentru decorul semicupolei: ea marchează aici un pas înainte în principiul aplicat şi în decorarea semicupolei absidei de la Santa Maria in Via Lata şi pus în practică şi la capela Raimondi. Dacă însă în cazul celei din urmă lucrări, stucatura era folosită doar în funcţie sculpturală, în semicupola capelei Pio ei i se acordă, în ciuda materialităţii *reale* a nervurilor, o mult mai accentuată funcţie iluzionistă. Stucatura nu mai are aici rolul de a su-

Scanned with OKEN Scanner

blinia planuri şi de a prelungi distanţele, ci de a marca spaţiul fizic al cupolei invadat prin falsa fereastră spre care converg nervurile, de nori printre care mişună îngeri ce coboară spre spectatorul uluit, participant astfel la scena *Înălţării* reprezentată pe panoul dispărut al lui Abbatini. Iluzionismul de *resorbţie* al imaginii berniniene este aici la antipodul iluzionismului de *absorbţie* al lui Giulio Romano care, în absida centrală a catedralei din Verona, face ca în tumultul scenei Fecioara şi îngerii să evadeze, printr-o deschidere imaginară, dincolo de spaţiul fizic al cupolei.

O tentativă de proiectare a unui sistem arhitectonic unitar este şi structura comemorativă din Santa Maria Nova, realizată doar parţial de Bernini[17]. Prevăzută pe locul unde fuseseră găsite în 1638 rămăşiţele pămînteşti ale sfintei, structura lui Bernini (1644—1649) este o interpretare liberă a monumentului comemorativ înălţat la începutul secolului al XVII-lea în onoarea Sfintei Cecilia în biserica cu acelaşi nume din Trastevere. Bernini aplică aici acelaşi principiu compoziţional pus în practică în absida din Santa Maria in Via Lata. Antablamentul continuu se arcuieşte în zona centrală pentru a crea un spaţiu convex pentru monument; el se sprijină în zona centrală pe coloane întregi, iar în partea posterioară pe lesene. Balustrada în formă de clopot marchează înscrierea noii structuri în spaţiul navei; ea urmează profilul curb al scării sugerînd astfel continuarea în el. Bernini a folosit în monumentul din Santa Maria Nova marmura colorată pentru a pune în evidenţă arhitectura. Pavimentul era şi el colorat, iar statuia sfintei îngenunghează în rugăciune deasupra propriului sarcofag şi a îngerului ce-i ţinea cartea de rugăciuni deschisă erau din bronz aurit[18]. Unitatea vizuală a structurilor propuse de Bernini atît în San Pietro in Montorio, cît şi în Santa Maria in

Scanned with OKEN Scanner

Via Lata, în Sant'Agostino și Santa Maria Nova presupunea o lectură coerentă a unui mesaj. Dat fiind natura monumentelor, ele trebuiau să-i transmită spectatorului o stare de participare emoțională și reflexivă obținută prin intermediul transferării în sfera exprimării artistice a unei tematici capabilă să-l facă să vibreze. Soluțiile noi folosite de Bernini pentru a capta atenția spectatorului nu sînt expediente vizuale, ci căi de valorificare a unui mesaj spiritual, menite a stimula aprofundarea lui. Teatralitatea unor soluții a fost stimulată de necesitatea aducerii în prim plan a unei idei sau a unui personaj. În capela Raimondi, în albul pereților se încastrează decorația simbolică a frizei și a stilobatului; ne regăsim aici într-o imaginară sală de teatru unde prelații în rugăciune asistă la propria ridicare din morți, la judecata de apoi reprezentată pe sarcofagele cărora *putti* le ridică capacele curioși. Speranța vieții viitoare, o amenințare-promisiune simbolizată de compozițiile sculpturale plasate în pereții laterali, se integrează cu scena extazului și levitației lui San Francesco sprijinit de îngeri, scenă reprezentată în retablul concav de Francesco Baratta[19]. Spectatorului îi este sugerată modalitatea participării la propria moarte și posibilitatea apoteozei ei sublime prin atitudinea busturilor defuncților îngenunchiați pentru rugăciune. Transpunerea emoțională într-un plan al irealității este subliniată și de razele de lumină laterale ce se interpun precum un ecran transparent între privitor și scena retablului al cărui centru ușor înălțat contribuie la focalizarea luminii de parcă însuși corpul lui Francesco ar iradia-o.

In capela Pio din Sant'Agostino, acel *oculus* din boltă, prin care pătrund norii și îngerii bucuroși de participarea la momentul Înălțării, este pretextul formal pentru mutarea gîndurilor într-un spațiu unde arhitectura cupolei rămîne locul unde ficțiunea se impune ca o

Scanned with OKEN Scanner

realitate spectatorului. Acesta trebuie să facă efortul de a se transpune în ea. În cazul structurii comemorative din Santa Maria Nova, elementele compoziției presupun prezența martorului ocular la scena miracolului împărtășaniei: Sfînta Francesca, primind-o, conform tradiției legendare consemnate, cădea în extaz devenind imobilă[20]. Scena imobilizării în rugăciune este adusă de Bernini într-un plan avansat, aproape de nivelul privirii spectatorului; statuia sfintei fiind plasată pe sarcofagul de bronz se rezolvă dintr-o dată și necesitatea atribuirii unei funcții comemorative monumentului.

CĂTRE REGIA SPECTACOLULUI TOTAL

Expedientele formale experimentate de Bernini în operele indicate au pregătit terenul pentru acea capodoperă a ficțiunii în ficțiune care este capela Cornaro. Ea trebuia, în intenția comanditarului, să cinstească memoria Terezei de Avila, fondatoarea ordinului Carmeliților Desculți. Moartă în 1582, Tereza fusese sanctificată în 1622 după o procedură ce a durat aproape patru decenii, răstimp în care scrierile sale cîștigaseră o enormă popularitate în toată lumea catolică. Federico Cornaro avusese încă înainte de venirea sa la Roma, în 1644, numeroase legături cu ordinul Carmeliților Desculți. El voia totodată să acorde capelei o funcție comemorativă independentă de prezența în ea a mormintelor altor membri iluștri ai familiei[21]. În proiectul său, Bernini, deoarece capela era de fapt aripa vestică a transeptului, nu și-a pus problema tratării ei ca o unitate spațială izolată. A păstrat ca atare pilaștri uriași la intrare și antablamentul original susținut de ei, asigurînd astfel legătura cu restul bisericii. A conceput însă o structură arhitectonică secundară în in-

Scanned with OKEN Scanner

terior, formată dintr-un tabernacol cu fronton triunghiular convex, un antablament continuu susţinut în partea centrală de coloane perechi, iar la colţuri şi pe pereţii laterali de pilaştri. Atît capitelurile ordinului cît şi motivele frizei sistemului secundar preiau soluţiile decorative ale primului sistem. Curbura convexă a tabernacolului a fost adoptată de Bernini întrucît peretele exterior al transeptului limita adîncimea capelei nepermiţînd, dat fiind situaţia topografică generală, nici o prelungire înspre exterior. Planul oval şi frontonul convex creau condiţii ideale de vizibilitate pentru statuia sfintei Tereza ce urma a fi pusă în nişa astfel formată. Împrejmuirea convexă şi coloanele tabernacolului sînt derivate logic din procedeul folosit la cripta pentru Santa Francesca Romana, procedeu inspirat de altfel din micile temple rotunde adăpostind statui de zeităţi ale antichităţii clasice. Forma ovală în care este plasată statuia are un *oculus* în vîrf pentru iluminare, astfel încît micul „templu" se asimilează unui edificiu creştin cu cupolă şi lanternă. Trebuie subliniată noutatea absolută a procedeului folosit aici de Bernini. Ideea nişei ovale nu-i aparţinea, deşi cu forma ovală era familiarizat din timpul construirii bisericii din palatul colegiului Propaganda Fide, demolată, apoi reconstruită de Borromini. Acelaşi Borromini prevăzuse portalul de la Oratorio dei Filippini[22] (1637—1640) cu coloane susţinînd un frontispiciu cu fronton convex, iar la San Giovanni în Laterano, redecorînd nava centrală (1646—1649) plasase nişe pentru statui fără însă ca acestea să se integreze ambientului şi fără să ia în consideraţie posibilitatea iluminării interne[23]. Ideile ce pluteau în aer Bernini le-a finalizat deci într-o manieră personală, obligat chiar de dificultăţile contextului. Tot aşa a soluţionat dificila problemă a funcţiei comemorative a capelei: a lărgit nişele din pereţii laterali conferindu-le aparenţa unor balcoane, unde personajele — membrii familiei Cornaro — apar

Scanned with OKEN Scanner

în atitudini firești. A sugerat, în același timp, o deschidere a nișelor balcoane către interior, prin arhitecturi perspectivate.

În studiile asupra capelei familiei Cornaro și asupra operei lui Bernini s-a insistat nu numai asupra caracterului teatral al reprezentării, ci și asupra faptului că întreaga dispunere pare să sugereze o sală de teatru în miniatură[24]. Nișele par într-adevăr loje teatrale; se pot revendica însă și de la micile *cantorie* cu balustrade din pereții laterali față de altar. Un exemplu l-ar fi putut oferi loja din Capela Paulină din Vatican, construită de Antonio da Sangallo cel Tînăr. Cum atît funcția lojelor teatrale cît și a acelor *cantorie* era de a pune în corespondență cu elementele vizuale și sonore ale spectatorului sau ceremoniei religioase, este foarte probabil că Bernini să se fi gîndit la neajunsul reproducerii mecanice a unei situații reale. Ca atare, cu ajutorul perspectivelor din nișe și cu ajutorul pernelor și draperiilor balustradei a ambiguizat situația vizuală transformînd un posibil loc real într-un loc imaginar. Este posibil ca Bernini să fi avut în vedere în reliefurile sale în perspectivă anumite scenografii cu perspective arhitectonice[25], a căror legătură cu scena Teatrului Olimpic din Vicenza al lui Palladio este posibilă. Intenția lui nu era însă să integreze imaginile personajelor în scenografia unui spectacol al cărui moment unic se consuma în momentul trecerii pragului. De aceea, în loc să facă să graviteze atitudinile personajelor către grupul statuar al Terezei în levitație și al îngerului ce îi străpunge inima, le-a atribuit o diversitate de atitudini de pus în legătură cu un program iconografic implicînd semnificații mai largi, punctul de plecare aflîndu-se chiar în procesul de canonizare al sfintei. Nu toate figurile din balcoane privesc spre scena extazului și levitației Terezei. În fiecare relief, primele două figuri formează perechi, celelalte rămînînd izolate. Perechea de pe peretele din

Scanned with OKEN Scanner

dreapta este angajată într-o discuţie, iar primul personaj, cu degetul arătător al mîinii drepte îndreptat în jos şi cu mîna stîngă ridicată la orizontală pare a indica scheletele intarsiate din paviment şi a se referi la învierea sufletelor şi levitaţia sfintei. Cealaltă figură, Federico Cornaro, priveşte spre nava bisericii ascultînd. Prima figură din relieful din stînga ridică degetul arătător al mîinii drepte indicînd gloria divină reprezentată pe boltă în timp ce partenerul de discuţie ascultă. În ambele reliefuri a treia figură reia atitudinile busturilor din capela Raimondi: la stînga, un tînăr cardinal citeşte o carte de rugăciune cu faţa spre altar; la dreapta, personajul se apleacă deasupra balustradei pentru a putea vedea mai bine spre cealaltă aripă a transeptului[26]. În fine, ultimele figuri privesc către altar. Bernini a reluat în cele două reliefuri, într-o variantă profană, tipologia sacrei conversaţii renascentiste. În Renaştere de altfel se încetăţenise obiceiul reprezentării personajelor în actul comunicării — exprimat prin atitudini diferite — pus în legătură cu o temă centrală, precum în *Şcoala din Atena* a lui Rafael. Semnificaţia capelei a primit, prin reliefuri, un grad mai mare de complexitate. „Ficţiunea scenică" cimentează aici un program a cărui unitate ar risca să scape dacă bolta, altarul, pavimentul ar fi interpretate izolat. Tema dezvoltată de Bernini în arhitectura capelei apărea astfel mai limpede. Inspirată de liturghia în cinstea Terezei, ea leagă momentul cînd — conform autobiografiei Terezei — un înger i-a străpuns cu o lance de foc inima şi viscerele, cu momentul morţii[27]. Mîntuirea vieţii prin moartea provocată de iubirea pentru Cristos devenise tema imnurilor introduse de Urban al VIII-lea în liturghia specială pentru Tereza. Bernini a vizualizat-o sugestiv şi cu o abilitate a cărei măsură o dă din plin decoraţia iluzionistică a bolţii. Ea marchează un pas înainte faţă de capela Raimondi unde, prin introducerea de medalioane de bronz,

Scanned with OKEN Scanner

cu scene din viaţa lui San Francesco, suprapusese o boltă falsă celei reale, dematerializată şi ea prin spaţiul deschis în mijloc şi prin care se vede sfîntul urcînd spre ceruri. Este un pas înainte şi faţă de bolta iluzionismului „de resorbţie" din capela Pio, unde scena Înălţării Fecioarei este mutată în interior. Ideea de bază a lui Bernini în decorarea bolţii capelei familiei Cornaro a fost, ca şi la capela Pio, că bolta trebuie să servească drept suport iluzionistic pentru o naraţiune ale cărei momente succesive să fie percepute ca un tot unitar, dispărînd barierele între spaţiu şi timp. În această privinţă, Bernini este la antipodul situaţiilor vizuale create de manierişti care, în cultivarea iluzionismului în spaţii închise de genul bolţilor sau cupolelor, tindeau la sublinierea situaţiei vizuale prin sugerarea succesivelor mişcări în planuri (temporale) diferite, stabilite de o logică a naraţiunii. Folosindu-se de stucatura pictată în frescă, Bernini a tins către ştergerea distincţiei nete dintre cele două tehnici, distincţie cultivată cu obstinaţie de Maderno[28] căruia i se datorează la Roma redeşteptarea, la începutul secolului al XVII-lea, a interesului pentru decoraţia în stuc şi reliefurile aurite. Decoraţiile executate de Maderno în capela corului, nartexul şi sacristia de la San Pietro au un net caracter descriptiv şi exclud amestecul cu alte tehnici. Bernini, în virtutea prevederilor de care trebuiau să ţină cont proprietarii capelelor din Santa Maria della Vittoria, nu trebuia să se abată de la sistemul decorativ imprimat în construcţia bisericii de Maderno. Cînd Bernini a început să lucreze la capela familiei Cornaro, aproape toate capelele bisericii erau deja decorate după o schemă în linii mari comună: pilaştrii de la intrare erau îmbrăcaţi în panouri de marmură intarsiată; pe arcele da la intrare erau plasate stucaturi decorative din panouri cu figuri, care pe bolta cu reliefuri din stucuri aurite erau dispuse într-un sistem tripartit[29]. O singură abatere de la regula aceasta o

Scanned with OKEN Scanner

oferea capela Trinității, ultima decorată înainte de intervenția lui Bernini în capela Cornaro: frescele înlocuiau aici panourile de stucatură. Bernini a adoptat o soluție de mijloc: în flancurile bolții a plasat două compartimente rectangulare cu reliefuri ce încadrează o frescă centrală. Noutatea constă în expansiunea viziunii în dublu sens, atît spre înalt cît și spre spectator. Reliefurile, inspirate din faptele și viziunile Terezei, reținute drept probe concludente în timpul procedurii de canonizare[30], sînt invadate de imaginile paradisului îngerilor în mijlocul cărora se distanțează în spațiu porumbelul emblematic al Sfîntului Spirit. Viziunea centrală debordează peste reliefurile de stuc și peste limitele arhitecturii ca un vîrtej. Ea integrează iconografic momentul morții extatice a Terezei sugerînd urcarea ei în ceruri. Îngeri și heruvimi din paradisul aflat în dilatare susțin cornișe și arcuri. Ca și îngerii din frescă, îngerii de stuc alb de pe arcul intrării au mișcări extrem de libere și nu par a fi legați de o suprafață. Unii dimpotrivă sînt surprinși în momentul cînd bordează arcul cu ghirlande de flori. Fără prea multă modestie, Bernini a lăsat astfel a se înțelege că propria operă era demnă de a fi fost înfăptuită chiar de ființe celeste. Nu credem hazardată afirmația că pentru nici o altă lucrare anterioară nu s-au folosit atîtea artificii tehnice cîte au fost folosite de Bernini în capela Cornaro. Toate își dau însă mîna pentru a se institui o semnificație globală a capelei ca spațiu al salvării sufletului — limita lumii subterane fiind marcată de scheletele de pe paviment — și al ascensiunii sale către gloria divină. Exemplul concret este furnizat de Tereza, a cărei biografie exemplară este confirmată de mărturia familiei Cornaro. La finalul apoteotic al acesteia participă îngerii, în timp ce heruvimii contribuie la construirea lăcașului menit a-i perpetua memoria. Spectacolul oferit de capelă este spectacolul vieții din perspectiva mîntuirii și abilitatea

Scanned with OKEN Scanner

regizorală a lui Bernini a făcut ca alegoriile să se propună într-un limbaj cu efect imediat asupra privitorului copleşit de forţa emoţională a ansamblului.

REDIMENSIONAREA DEMERSULUI

Păstrarea integrală a gustului pentru invenţie şi spectacol îşi vor mai găsi în opera lui Bernini o corespondenţă doar în biserica Sant'Andrea al Quirinale, operă de deplină maturitate unde obsesia pentru *il bel composto* revine cu insistenţă.

Desfăşurînd tema triumfului vieţii sfîntului Andrei, Bernini a proiectat un ansamblu unde pictura şi sculptura se integrează cu arhitectura într-o compoziţie logică. Expansiunea spaţială nu mai permite însă o concentrare metaforică. Artistul, punctînd pe retorica imaginilor, a preferat desfăşurări de anvergură. Pe retablu este reprezentat în pictură, de către Borgognone, momentul martirizării. În presbiteriu, pe bolta lanternei, este ilustrată viziunea sfîntului căruia îi apare Dumnezeu — iarăşi imagine pictată — ceea ce furnizează ocazia pentru „agăţarea" de baza lanternei a unui grup de îngeri — din stuc — proiectat din înalt de raze aurii. Imaginea sculpturală a sfîntului surprinde momentul extazului provocat de înălţarea la ceruri. Plasată pe un nor în centrul frontonului în arc de deasupra capelei presbiteriale ea tinde parcă să evadeze prin lanterna cupolei. Razele soarelui pătrunse prin lanternă păstrează ca repere ferme cele zece nervuri triple întrerupte deasupra pilaştrilor uriaşi ce decorează plinurile zidăriei. Pe sub nervuri şi deasupra ferestrelor cupolei trece o ghirlandă masivă de care trag îngeri în joacă; tot pe ea se odihnesc şi figurile alegorice, drapate uşor, ale virtuţilor. O altă ghirlandă marchează, ferm de astă dată, deschide-

Scanned with OKEN Scanner

rea lanternei. Executorii materiali ai sculpturilor au fost Raggi și Giovanni Rinaldi[31], dar concepția lui Bernini este ușor de recunoscut. Îngerii ce „fixează" în aer cu ajutorul ghirlandei edificiul aerian al cupolei fac parte din aceeași familie cu îngerii „constructori" din capela Terezei. Un efort al lor, o mică joacă, o schimbare de poziție este suficientă pentru a rupe echilibrul aparențelor, pentru a da o altă turnură scenei prin ridicarea în aer a cupolei-cer, diafanizate de razele soarelui, în care sfîntul a intrat doar cu jumătate de corp.

De grandoarea spectacolului sacru din Sant'Andrea al Quirinale era mulțumit însuși Bernini. El a realizat probabil mai bine ca oricine că opera sa răspundea tuturor exigențelor implicate în lapidara formulă „bel composto". Ea, în totalitate, în consistența ei ideatică și materială îi provoca lui Bernini acea „plăcere deosebită în străfundul sufletului", mărturisită, contrar obiceiului, cu modestie și cucernicie fiului său Domenico[32].

Scanned with OKEN Scanner

VI.
Clasicismul ca virtuozitate şi centralitatea dinamică

PIAŢA SAN PIETRO: „MAŞINĂRIA EROICĂ" ŞI „MAŞINĂRIA TEATRALĂ"

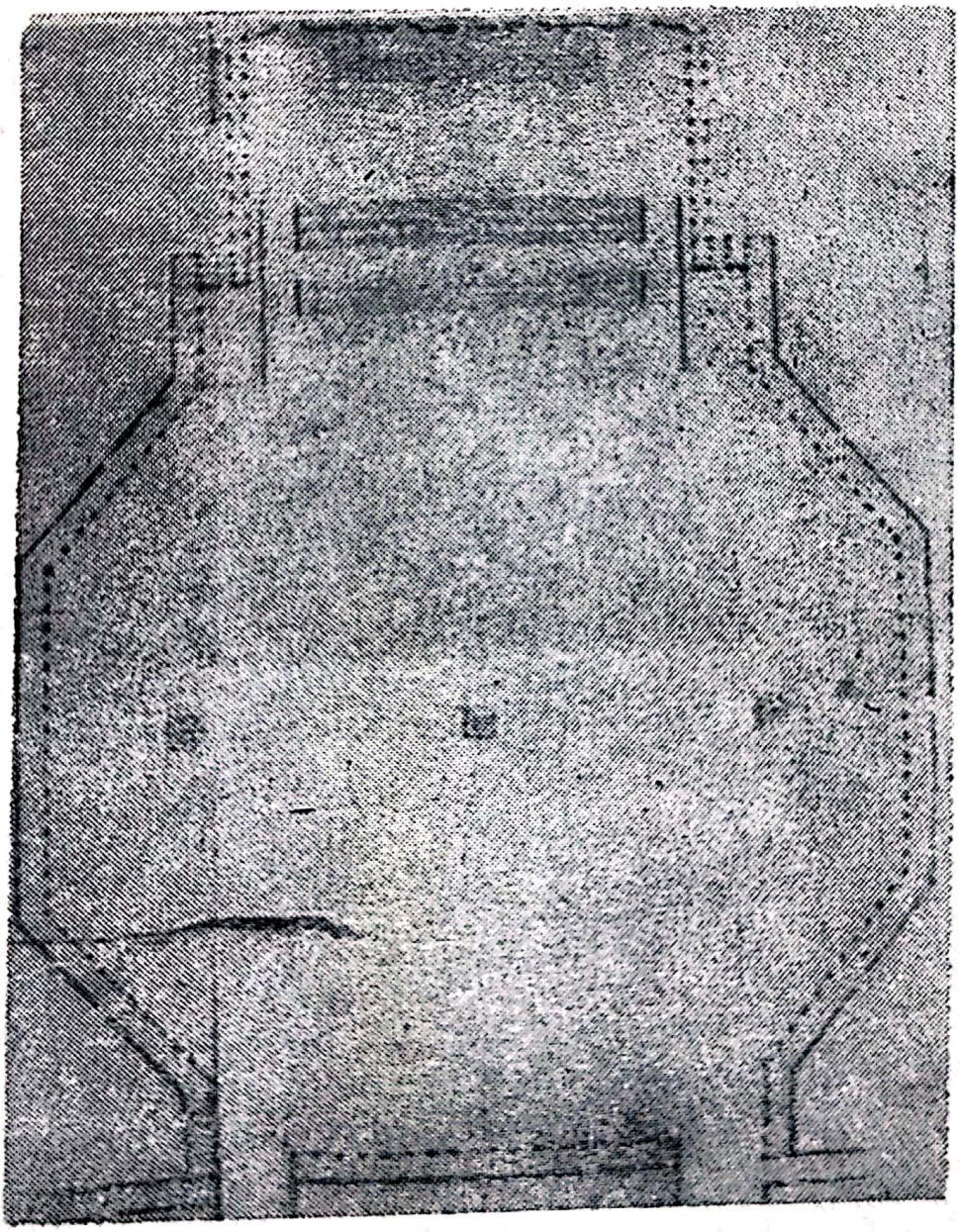
Pontificatul lui Alexandru al VII-lea (1655—1667) marchează perioada cea mai fecundă pentru activitatea de arhitect a lui Bernini. Datează din această perioadă colonada pentru piaţa San Pietro (1656—1667), biserica San Tommaso da Villanova de la Castel Gandolfo (1658—1661), biserica Sant'Andrea al Quirinale (1658—1661), biserica Santa Maria dell'Assunta de la Ariccia (1662—1664), Scara Regală în Vatican (1663—1666), palatul Chigi (1664—1667), proiecte nerealizate — dintre care, prin importanţa lor, se disting cele pentru Luvru —, proiecte urbanistice şi lucrări de restaurare.

Datorită complexelor probleme compoziţionale ridicate de proiect, colonada din piaţa San Pietro poate fi considerată una din supremele probe de virtuozitate ale lui Bernini. Este o operă ce impresionează şi prin dimensiunile sale: colonada, înaltă de 21 metri, cu o lungime de 240 m, este formată din 284 coloane înalte de 13 m şi din 88 pilaştri; între faţada bazilicii şi nerealizatul „al treilea braţ" este o distanţă de 290 m. Un şantier angajat în realizarea unei opere de atari dimensiuni într-un in-

Scanned with OKEN Scanner

terval de timp atît de scurt — este vorba doar de zece ani — nu mai existase din antichitate.

Într-un prim proiect Bernini a imaginat o piață trapezoidală cu latura mică spre actuala piață Rusticucci, de cealaltă parte deci a fațadei bazilicii. Acest proiect al său nu diferea mult, ca orientare generală, de un proiect al lui Ferrabosco și Vasanzio, proiect ce pare a fi într-un anume sens o dezvoltare mai coerentă a ace-



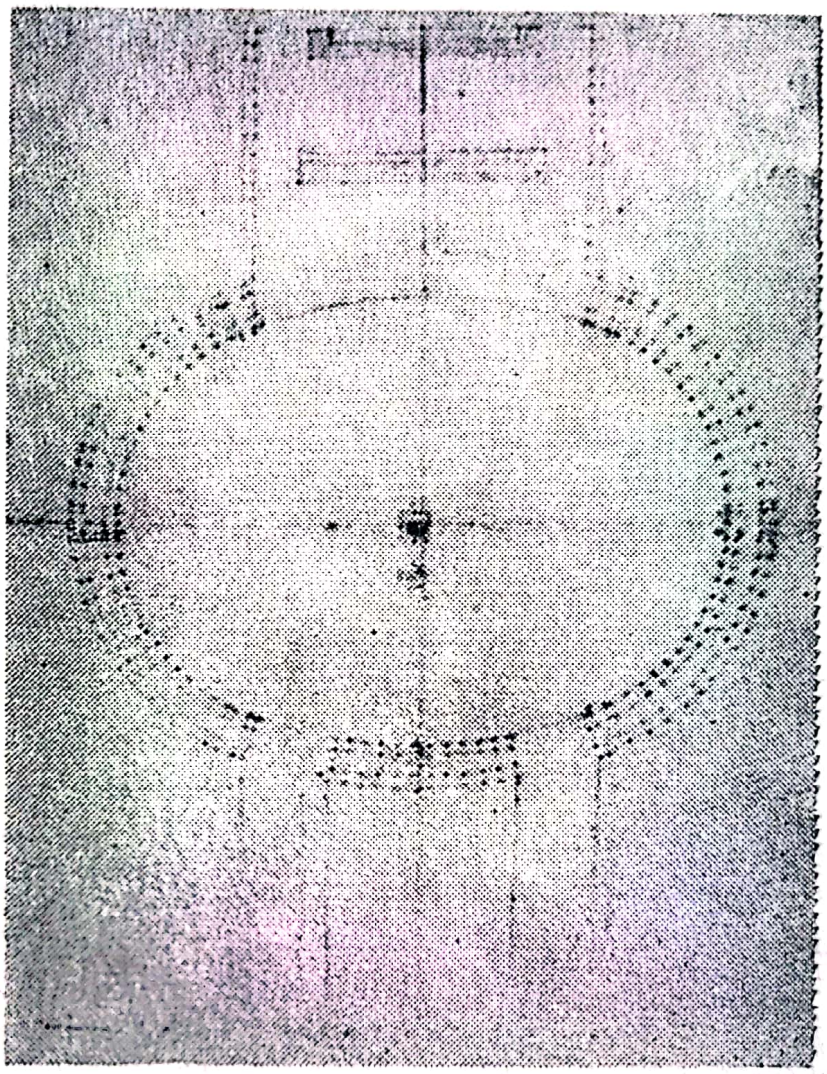
IV. Martino Ferrabosco,
Proiect pentru piața San Pietro.
Codice Chigi P VII 9.

Scanned with OKEN Scanner

luia pe care Papirio Bartoli (în 1623) l-a dat spre gravare lui Greuter, lăsînd să fie tipărit de Giacomo de Rossi. Proiectul lui Bartoli propunea închiderea pieţii cu edificii cu porticuri înzestrate cu şiruri duble de pilaştri pe laturi, în timp ce pe latura paralelă cu faţada se prevedea un portic supraetajat, cu deschideri mai mari, astfel încît să împiedice mai puţin privirea. Cele două proiecte erau opera unor diletanţi. Este de remarcat că, în proiectul Ferrabosco-Vasanzio, obeliscul — provenit din apropiatul Circ al lui Nero şi deplasat în 1586 de Domenico Fontana care îl plasase în axul bazilicii constantiniene aflate în curs de demolare[1] —, aflat în centrul hexagonului pieţii, este flancat de două fîntîni, astfel încît să se situeze pe o linie imaginară tăind suprafaţa în două unităţi. În proiectul lui Bartoli, în piaţă figurează o singură fîntînă, tot în axul bazilicii, între obelisc şi nerealizatul braţ al treilea. Acesta, fără îndoială, a ţinut cont de proiectul lui Francesco Rainaldi în care forma pieţei este aceea a unui octogon neregulat cu două aripi de corpuri de portice ortogonale faţă de faţada catedralei, terminate cu portaluri de acces la corpul clopotniţelor, de cealaltă parte a pieţii un corp de construcţie rămînînd izolat de cele două braţe. În proiectul lui Francesco Rainaldi, doar corpul care izola piaţa de aşa-numita *„spina dei borghi"* are un singur etaj; cele două aripi cu două etaje sînt încoronate de o balustradă cu statui plasate deasupra pilaştrilor ordinului uriaş.

Primul pas înainte al lui Bernini a fost un proiect cu o schemă de portice circulare, cu arcade şi pilaştri. Îl condusese spre această opţiune experimentul din vara lui 1656, cînd papa şi-a dat seama de neajunsul prezentat de forma pătrată a porticului pentru vizibilitatea palatului şi dispusese să fie făcut „în formă ovală"[2]. Carlo Rainaldi, într-un desen din 1647—1650 pentru piaţa Sf. Petru[3], propunea o formă elipsoidală cu aripi

Scanned with OKEN Scanner



V. Carlo Rainaldi, *Proiect pentru piața San Pietro.* (1647—1650). Codice Vat. Lat. 13442, fol. 29. Biblioteca apostolică Vaticană, Roma. După M. Birindelli, *La Machina heroica*, Roma, 1980, il. 65.

ce se articulau pe extremitățile coridoarelor în portic, ortogonale față de fațada bazilicii. Bernini a tras în chip genial concluziile logice din acest proiect deoarece, fără îndoială, cercetările sale mergeau într-o direcție similară, așa cum mărturisește schița executată, probabil, în atelierul său, unde se încearcă a se limpezi dacă o extindere transversală a pieței nu creează zone moarte pentru observatorul interesat să ajungă cu privirea pînă la loja binecuvîntărilor, și deci dacă ovalul în curbă asimetrică nu este mai potrivit. Se încearcă în schița indicată să se apropie porticul de fațadă. Atît din cauza carențelor estetice cît și din cauza neasigurării unei

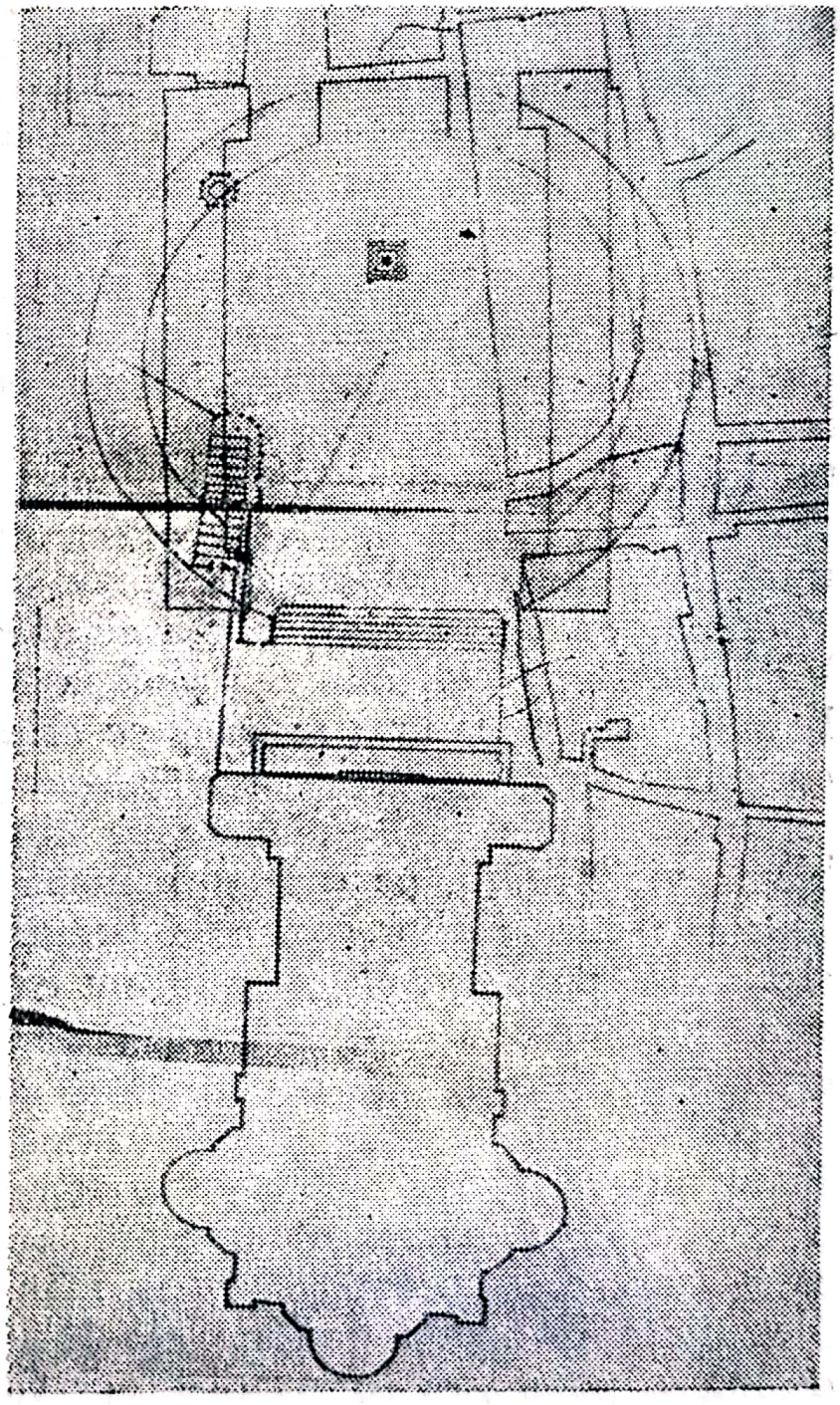
Scanned with OKEN Scanner

vizibilităţi corespunzătoare, respectivul proiect nu a fost luat în considerare[4].

Oricum, către mijlocul lunii mai a anului 1657, problemele în discuţie erau deja rezolvate, şi pe data de 28 august lucrările erau începute. Orientarea generală a proiectului final are la bază patru principii, indicate de Taori Kitao în funcţie de succesiunea variantelor şi rezumate astfel de Franco Borsi: 1. forma ovală trebuie să fie transversală; 2. axa principală trebuie să străbată obeliscul aliniat cu cele două fîntîni şi trebuie să fie îndepărtată de faţada bazilicii, rolul de legătură între aceasta şi portic fiind jucat de coridoarele închise; 3. terenul şi cotele de nivel trebuiau astfel aranjate încît să nu fie nevoie de scări şi să se accentueze rolul de filtru al porticului; 4. porticele să fie triple, cu capete pe lături şi frontoane surmontate de emblema papală; 5. între capete să fie înscris un al treilea braţ cu şase travee, trei de fiecare latură, pentru sublinierea axului compoziţiei[5]. În afara celui de al treilea braţ, toate celelalte obiective derivate din aceste principii compoziţionale au fost atinse printr-o muncă răbdătoare desfăşurată între 1657—1667. Nu reconstituim aici diferitele episoade şi certuri între arhitect şi executanţii lucrării, deşi ele pot da o idee asupra semnificaţiei unui şantier de proporţii gigantice şi asupra problemelor tehnice şi de organizare cu care se confruntau aceştia[6]. Să revenim mai degrabă asupra restructurării spaţiului propusă de proiectul lui Bernini pentru piaţa San Pietro. La un examen al geometriei acesteia se văd imediat legăturile cu mediul înconjurător[7]. Punctele principale de referinţă — bazilica, edificiile vaticane, printre care Palatul Apostolic, reţeaua stradală în cadrul căreia cele mai importante străzi erau Borgo, Nuovo, Borgo Vecchio şi Via Angelica, precum şi *„spina dei borghi"* — au fost luate în considerare toate. Pentru desenul aşa-zisei Piazza Retta (Piaţa Dreaptă), de formă trapezoidală, cu baze pe fa-

Scanned with OKEN Scanner

ţada bazilicii şi flancurile delimitate de cele două coridoare, Bernini a luat în considerare cele două străzi, Borgo Nuovo şi Borgo Vecchio. Condiţionat, firește, de forma şi amploarea cupolei, arhitectul, nota Argan, „o răstoarnă prezentînd-o deschisă ca o cupă, o dilată transformînd-o din rotundă în eliptică şi sugerînd o ulterioară expansiune, în raze, prin perspectivele celor patru



VI. Gian Lorenzo Bernini, *Primul proiect de sistematizare cu porticuri circulare a pieţei San Pietro.* Codice Chigi P VII 9. Biblioteca apostolică Vaticană, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

coloane aliniate în profunzime[8]. Racordarea bazilicii şi a palatului Apostolic cu restul oraşului, prin intermediul pieţei, este actualmente falsificată de Via della Conciliazione, deschisă în anii '30, care reduce faţada la un fundal scenografic, ceea ce nu era prevăzut în proiectul lui Bernini. Proiectul celui de al treilea braţ a fost gîndit într-o primă etapă, precum arată medalia celebrativă emisă cu ocazia începutului lucrărilor în 1657, în continuarea celor două aripi ale porticului şi prevedea o închidere a pieţii. În o fază ulterioară, în 1667, Bernini a revenit asupra proiectului şi a deplasat al treilea braţ în afara ovalului pieţei. Ultimul stadiu al gîndirii artistului îl reflectă o schiţă pentru turnul-orologiu de plan rectangular plasat în poziţie mai retrasă faţă de capetele aripilor porticului, astfel încît din centrul său să se vadă toată piaţa ovală. Anterior schiţei pentru turnul-orologiu, în planul făcut pentru conclavul ţinut după moartea lui Alexandru al VII-lea, în iunie 1667, Bernini plasase deja al treilea braţ, curbiliniu, în poziţie uşor retrasă faţă de ovalul pieţei[9]. Planul publicat de Carlo Fontana, ex asistent al lui Bernini, în al său *Tempio Vaticano* din 1694, împinge pînă la limită sugestiile lui Bernini. Al treilea braţ se leagă cu aripile colonadei prin coridoare ce reiau coridoarele existente pe laturile pieţei trapezoidale cu baza mare pe faţada bazilicii. Problema vizibilităţii, pe care şi-o punea Bernini deplasînd uşor în urma aripilor colonadei braţul al treilea şi chiar şi mai în spate turnul orologiu, nu îşi găseşte loc în desenul lui Fontana care se menţine astfel la nivelul exerciţiului geometric, fără a îmbunătăţi vizibilitatea asupra cupolei.

Interpretarea formei pieţei şi a structurii arhitectonice a colonadei a constituit obiectul atenţiei mai multor cercetători. Într-un articol recent, Hanno Walter Kruft a identificat izvoarele posibile ale lui Bernini înlăturînd definitiv ipoteza că forma pieţei ar fi o invenţie a aces-

Scanned with OKEN Scanner

tuia[10]. Teza unora dintre cei mai autorizaţi interpreţi recenţi ai operei lui Bernini continuă a fi aceea că el a făcut să prevaleze un aspect al cercetării năzuind a defini spaţiul pieţei precum un uriaş teatru[11]. Această ipoteză nu poate fi cu totul eliminată întrucît comparaţii cu edificii îndeplinind o asemenea funcţie sînt posibile. Se pare că sursa vizuală pentru Bernini a fost un ghid al Romei, publicat pentru întîia oară în 1588 de editorul veneţian Girolamo Franzini şi apoi de mai multe ori retipărit. Gravurile din această carte au fost luate din alte ghiduri, şi au suferit unele modificări. În ediţia citată, cartea lui Palladio (din 1554), *Antichità di Roma*, a fost chiar încorporată, iar paginile ei au fost numerotate în continuare. În acest „supliment", neilustrat, la capitolul *De cerchi e che cosa erano* (*Despre cercuri şi ce anume erau*), se găseşte un pasaj ce lipseşte din ediţia palladiană din 1554. Pasajul, în care se vorbeşte de forma şi funcţia circurilor, este retipărit în ediţia din 1600 a ghidului Franzini. Dispar însă urmele lui Palladio din suplimentul ce se cheamă acum *Aggiunta ... dell' Antichità di Alura Città di Roma* şi este semnat de Prospero Parisio. *Adăugarea ...* este bogat ilustrată, printre gravuri fiind una ce reprezintă Circul lui Nero cu o explicaţie ce în 1588 era semnată de Palladio. Forma circului neronian este ovală şi în centru este reprezentat obeliscul care, aşa cum am spus mai înainte, fusese transportat în piaţa Sf. Petru. Punctul de plecare al lui Bernini este poate aici[12].

Nu întîmplător am menţionat această ediţie ce trimite la numele lui Palladio. Cînd în 1557 s-a ajuns la soluţia definitivă a porticului cu trei nave cu coloane şi arhitravă, renunţîndu-se la soluţia care implica arce, o greutate majoră în decizie a avut-o voinţa papei ce dorea să lege opera cu marile arhitecturi ale trecutului. În codicele Chigi se găseşte un memorial intitulat *Dei Portici Antichi e la loro diversità* (*Despre porticele antice*

Scanned with OKEN Scanner

și felurile lor). Într-un pasaj anume, unde se face referire la Suetoniu, se arată că *Domus Aurea* a lui Nero era înconjurată de un portic dublu, lung de o milă[13]. Dacă textul antic a furnizat probabil baza pentru justificarea culturală a porticului, alegerea ordinului este de atribuit arhitectului însuși și nu papei, în ciuda tradiției hagiografice ce vrea să facă din Alexandru al VII-lea ideatorul și din Bernini doar executantul proiectului. Opera teoretică a lui Palladio, *I Quattro libri*[14], trebuia să-i fie cunoscută lui Bernini, tot așa cum cunoscută trebuie că i-a fost ediția din Vitruviu comentată de Daniele Barbaro și ilustrată de Palladio[15]. Lui Bernini nu i-a scăpat, desigur, noutatea unor edificii, precum Teatrul Olimpic din Vicenza și teatrul din Sabionetta al lui Scamozzi, cunoscute prin intermediul unor gravuri și desene. Colonada berniniană, cu balustrada sa surmontată de statui, pare a se fi inspirat direct din teatrul paladian de la Vicenza. Se știe că Bernini a fost toată viața un autor excepțional de mașinării teatrale, elaborînd el însuși piese de teatru. Piața elipsoidală fusese concepută ca un *theatrum mundi*, din moment ce ea trebuia să „primească, cu brațele matern deschise, pe Catolici pentru a le întări credința, pe Eretici pentru a-i reuni cu biserica, și pe Necredincioși pentru a-i ilumina în dreapta credință“[16]. Valoarea simbolică a „mașinăriei eroice“ este în afară de orice dubiu. Colonada întruchipează o legătură, cum s-a mai arătat, între *ecclesia triumfans*, reprezentată de lungul șir de sculpturi de sfinți de deasupra balustradei, și *ecclesia militans*, reprezentată de credincioșii din piață[17]. Imensul decor arhitectonic era gîndit de un regizor abil care a vrut să facă din public un personaj. Publicul în mișcare în fața coloanelor sau în circulație printre ele nu putea să ignore că deasupra fiecăruia se afla o statuie. Fiecare coloană primea astfel o funcție celebrativă, în conformitate cu procedeul antic, adaptat însă tradiției catolice romane. Atenția acor-

Scanned with OKEN Scanner

dată de Bernini coloanelor era în deplină concordanță cu funcția ce voia să le-o încredințeze: el însuși a elaborat desenele și modelele. Pentru folosirea colonadei libere drumul său fusese deja preparat de desenele lui Palladio ce reconstituiau templul Fortunei și templul lui Hercule de la Tivoli[18]. Un secol după Palladio, Pietro da Cortona publicase și el o reconstituire a templului de la Preneste unde apare colonada liberă[19]. Indiferent dacă reluarea motivului antic de către Bernini este datorat unui contact direct cu opera lui Palladio sau unui contact cu acesta mediat de Pietro da Cortona, noutatea colonadei berniniene este indiscutabilă, deși a lipsit foarte puțin ca prioritatea inițiativei să nu-i revină lui Cortona care, în 1645, proiecta un teatru în grădina palatului Pitti, la Florența[20]. Comparația între Palladio și Bernini poate fi adîncită prin studiul în paralel al soluțiilor pentru combinațiile libere între pilaștri și coloane. Pare destul de probabil că recuperarea anticului de către Bernini își găsise un temei teoretic în lucrările lui Palladio. Spiritul lui Bernini era însă deschis căutării unor soluții personale și acolo unde regula ar fi putut să se impună. Carlo Fontana, analizînd în 1674 structura ordinului berninian, rezultată din fuzionarea între diferite elemente ale ordinelor antice, observă că baza era de stil toscan, capitelul doric, arhitrava și cornișa de stil ionic, cu intercolumnii de ordin sextil — deci cu o distanță între coloane egală cu două diametre, ceea ce în tratatul lui Vitruviu este măsura valabilă pentru ordinul corintic[21]. În realitate bazele coloanelor sînt romano-dorice și desenul lui Fontana se poate explica printr-o posibilă intenție a lui Bernini de a simplifica forma bazelor, simplificare ce nu a mai avut loc din cauza faptului că proiectul ajunsese într-o fază avansată. Singurele monumente antice cunoscute în vremea lui Bernini, cu baze romano-dorice la coloane erau Colosseumul și Teatrul lui Marcellus. Este de aceea probabil

Scanned with OKEN Scanner

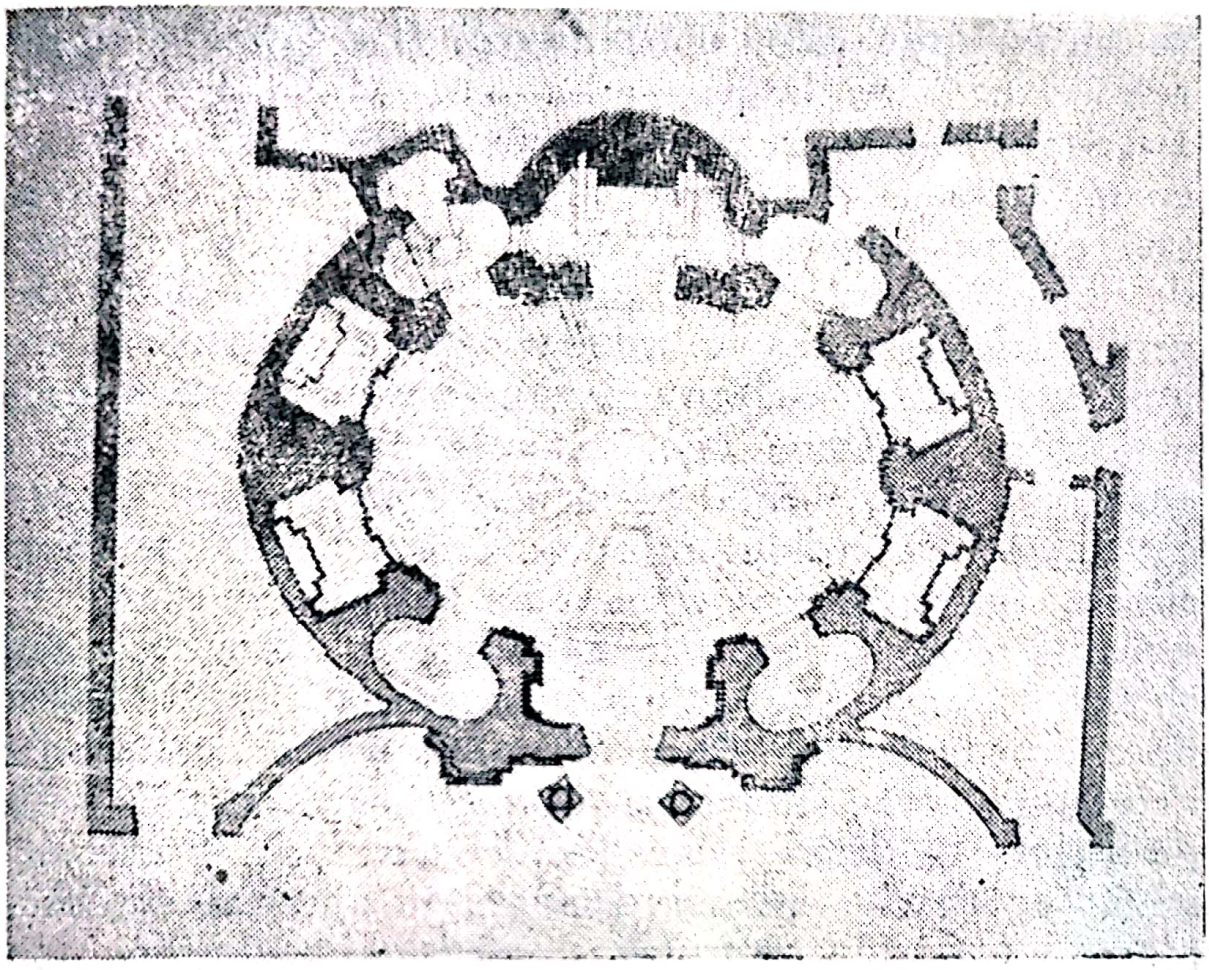
— cum a arătat Thomas Thiene — ca forma bazelor să aibă o legătură cu forma ovală a pieței San Pietro, aceeași formă regăsindu-se și la bazele coloanelor scării ovale din palatul Barberini[22]. Eleganța și tăietura precisă a coloanelor sînt ilustrative pentru o capacitate cu totul neobișnuită de interpretare a formelor și reelaborare a anticului în compoziții de mare efect.

Structura centrală a spațiului care s-a creat astfel în fața bazilicii are grandoarea cerută de marile sărbători religioase. Toată piața pare a fi un gigantic aparat efemer, devenit stabil, care își schimbă aspectul în funcție de poziția spectatorului. Pentru fiecare hemiciclu există un punct, semnat pe paviment, de unde privind se constată că primul șir de coloane le acoperă complet pe celelalte, realizîndu-se astfel o transparență perfectă ce poate deveni, prin schimbarea locului, opacitate. Modul adecvat în care Bernini a folosit ordinele clasice pentru a conferi colonadei capacitatea de a se înscrie în structura complexă, spectaculară a pieței a fost observat încă de contemporani. Carlo Fontana, asistent al lui Bernini, a caracterizat — în al său *Tempio Vaticano* din 1674 — piața precum o „mașinărie teatrală" (*macchina teatrale*) și a avut cuvinte de apreciere pentru „frumosul ordin teatral" (*bell'ordine teatrale*)[23].

SANT'ANDREA AL QUIRINALE SAU CONTRACȚIA EXPLOZIVĂ

Bernini reutilizează planul în elipsă la biserica Sant' Andrea al Quirinale care în unele privințe este foarte apropiată de capela (distrusă) din colegiul *De Propaganda Fide*. Și aici, dispunerea formei ovale transversal față de ax, ca și în cazul pieței San Pietro, a fost justificată de necesități funcționale. Edificiul trebuia înscris în-

Scanned with OKEN Scanner



VII. *Planul bisericii Sant'Andrea al Quirinale.*
După Borsi, *Bernini architetto,* Roma, 1980.

tr-un ţesut edilitar cu funcţii multiple, expansiunea sa fiind limitată din cauza lipsei de spaţiu şi datorită suprafeţei curţii mărginite de Via del Quirinale.

Înscrierea organismului bisericii în spaţiul înconjurător a fost determinată şi aici de o precisă luare de poziţie a papei care în jurnalul său din 1658, la data de 2 septembrie, notează: „Se află la noi cavalerul Bernini cu planul noviciatului sfîntului Andrei. Îi tragem biserica mai îndărăt şi să ne aducă două propuneri"[24].

O noutate importantă adusă de Bernini în domeniul arhitecturii, în această operă, constă în înscrierea în zidărie a spaţiilor ce prelungesc pe cel al elipsei centrale. El se continuă în zece deschideri fără continuitate între ele

Scanned with OKEN Scanner

— cu excepția celor două nișe ce flanchează nișa centrală situată pe latura opusă portalului — și înscrise astfel încît să sugereze o dispunere inelară. Elipsa foarte comprimată ce conține aceste spații este probabil rezultată dintr-o redactare ulterioară a proiectului examinat de papa Alexandru al VII-lea. Bernini, în afara restrîngerii axului secundar, a ordonat chiar și o ușoară scobire a zidului edificiului noviciatului pentru a putea da o mai mare adîncime nișei centrale. Pentru a îndeplini aceeași exigență formulată în însemnarea papei, a adăugat fațada cu ordinul urias și frontonul adosate direct elipsei. Între volumul impunător al fațadei, corpul bisericii și edificiile preexistente se formau astfel două deschideri triunghiulare ce subliniau, odată ajuns în curte, lipsa de continuitate între cele două arhitecturi. Pentru a înlătura această impresie, Bernini a renunțat la zidul de incintă ce dădea către Via del Quirinale și l-a substituit cu două aripi semicirculare cu ajutorul cărora a plasat intrarea în centrul unei exedre, actualmente micșorată datorită tăierii zidurilor, provocată de lărgirea străzii. Aripile de zidărie au, firește, rolul de a pune în evidență monumentalitatea și caracterul solemn al fațadei. Ele îndeplinesc, în același timp, o funcție solemnă identică celei a aripilor colonadei din piața Sf. Petru: sugerează și ele îmbrățișarea credincioșilor de către biserică.

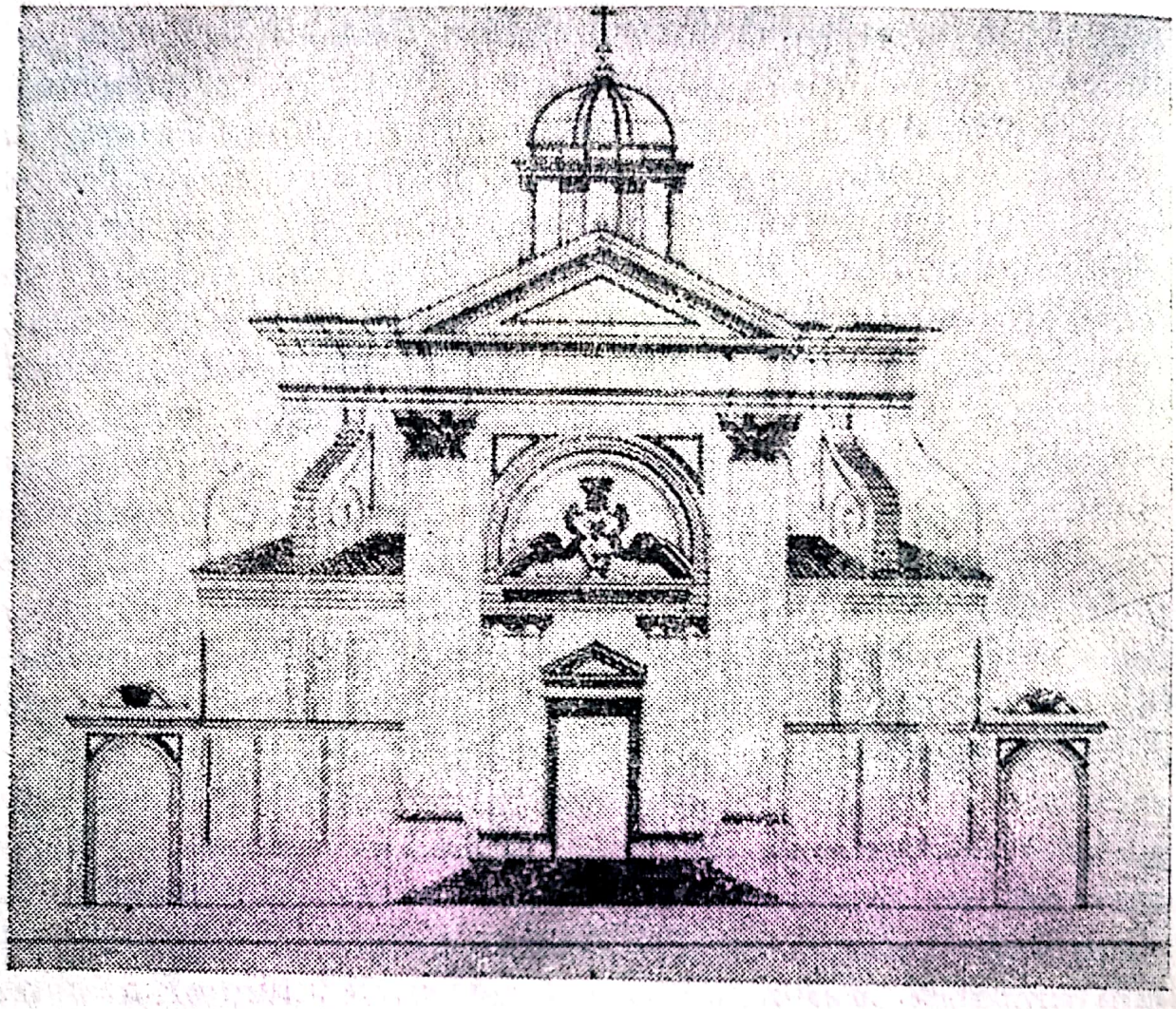
S-ar putea spune că Sant' Andrea del Quirinale oferă un alt exemplu strălucit al modului cum Bernini a știut să interpreteze realizări contemporane și să le sintetizeze într-o creație de o mare originalitate. Micul portic semicircular, desfășurat în fața intrării, trimite la fațada bisericii Santa Maria della Pace pe care Pietro da Cortona o realiza la inițiativa aceluiași Alexandru al VII-lea. Biserica respectivă fusese construită în Quattrocento de Baccio Ponteli pentru Sixt al IV-lea, cu o fațadă lip-

Scanned with OKEN Scanner

sită de ornamentație. Pietro da Cortona, ținînd cont de situația topografică existentă, a căutat să realizeze un raport original între edificiu și zona înconjurătoare. A înălțat o fațadă convexă de travertin încoronată de un fronton spart, prevăzut în partea inferioară cu un portic semicircular din coloane dorice inspirate probabil de *tempietto*-ul lui Bramante de la San Pietro in Montorio. Întrucît perceperea vizuală a operei sale era îngreunată de îngustimea străzilor, Cortona a imaginat o situație vizuală nouă prin corectarea fațadelor clădirilor învecinate bisericii, astfel încît în fața acesteia să se organizeze un spațiu unitar cu care liniile armonioase ale fațadei să se afle în interacțiune. Sistematizarea zonei trebuie să fi fost terminată către 1659. Lui Bernini probabil nu i-a scăpat neobservat faptul că eleganta fațadă a lui Cortona de la Santa Maria della Pace ascundea în realitate o structură modestă și că amplele suprafețe curbe și efectele de clarobscur dădeau impresia că biserica era un edificiu izolat, de plan central, cu fațada situată în centrul unui fundal scenografic[25]. Articulînd convexitatea elipsei pe concavitatea zidului, el a obținut, la Sant' Andrea al Quirinale, un efect de maximă unitate a spațiului concentrînd privirea vizitatorului și conducîndu-i pașii instantaneu către portalul monumental. De altfel și cupola pe nervuri și casetoanele acesteia trimit la o altă operă a lui Pietro da Cortona, biserica sfinților Luca și Martina, începută în 1635 și terminată tîrziu, în 1668.

Poate nici o operă a lui Bernini nu a afirmat cu atîta energie principiul după care clasicismul poate fi punctul de plecare pentru o nouă structurare compozițională capabilă să ducă limbajul arhitectonic la exprimări de mare complexitate și accentuat dinamism. Întreruperile surprinzătoare din continuitatea elementelor structurii — precum, spre exemplu, în cazul ferestrei de la intrare și în retragerea cornișei arcuite a timpanului ce încoro-

Scanned with OKEN Scanner



VIII. *Sant'Andrea al Quirinale — fațada.*
După F. Borsi, *Bernini architetto*, Roma, 1980.

nează coloanele-ecran din fața nișei altarului central — înlătură posibilitatea considerării suprafeței pereților doar ca suport decorativ sau ca înveliș destinat a sublinia forma maselor. Întreruperile au rolul de a canaliza și concentra lumina pentru a sublinia participarea diferitelor elemente la scena agitată al cărei personaj central este sfîntul. Cupola, ca simbol al spațiului ceresc, devine, în asemenea context, doar acoperămîntul scenografic al unui spațiu care în concentrarea sa trebuia să rămînă lunecos și plăsmuibil. Sursa principală de lumină este direcționată de ferestrele lanternei ovale acoperită de o calotă extradosată. Din tambur iradiază

Scanned with OKEN Scanner

nervurile cărora le corespund în exterior contraforţii-volute ce preiau împingerile masei cupolei eliptice. Direcţiile nervurilor sînt un factor de stabilitate ce în interiorul spaţiului se opun parcă deplasării razelor de lumină strecurate printre deschiderile tamburului. Între aceste direcţionale — stabile şi în mişcare — se implîntă secţiunea de lumină filtrată de luneta deschisă deasupra intrării. Ea lasă să pătrundă o lumină indirectă în toată biserica, mijlocind un prim contact vizual cu spectatorul ce traversînd portalul întunecos încă nu îşi înalţă privirea către tamburul cupolei. Jocul de lumini provenit din interferarea surselor directe cu cele indirecte, se continuă şi în capela presbiterială înzestrată şi ea cu o mică lanternă prin care razele naturale se infiltrează suprapunîndu-se celor indicate prin stucatură şi punînd în evidenţă, în diferite ore ale zilei, aspecte ale decorului plastic parietal alcătuit din îngeri şi cele mai variate atitudini. Dacă inspiraţia religioasă a avut o pondere importantă în programul iconografic al bisericii, ea a avut, desigur, şi rolul de condiţionare a opţiunilor arhitectului. Confruntîndu-se cu dificultăţile generate de problemele legate de construcţia bisericii, Bernini s-a dovedit un interpret genial atît al formelor tradiţionale, cît şi al celor doar pe cale de a intra în circuitul curent. Folosindu-le cu ingeniozitate şi măsură, arhitectul nu a riscat niciodată să cadă într-o interpretare academică. Se poate vorbi, în acest sens, paradoxal, de un refuz al stilului devenit, prin mijlocirea unor soluţii preferate, el însuşi stil. Neurmînd regula, Bernini inventează ad-hoc reguli ce îi servesc la desfăşurarea unei viziuni personale, în care ductilitatea gîndirii şi a opţiunilor sale culturale îi sînt de folos în rezolvarea dilemelor născute din necesitatea conexării exigenţelor comanditarului cu noile cuceriri ale unui limbaj artistic ce se preciza tot mai mult în strînsă legătură cu deplasările ideologice şi tendinţele politice şi culturale ale momentului.

Scanned with OKEN Scanner

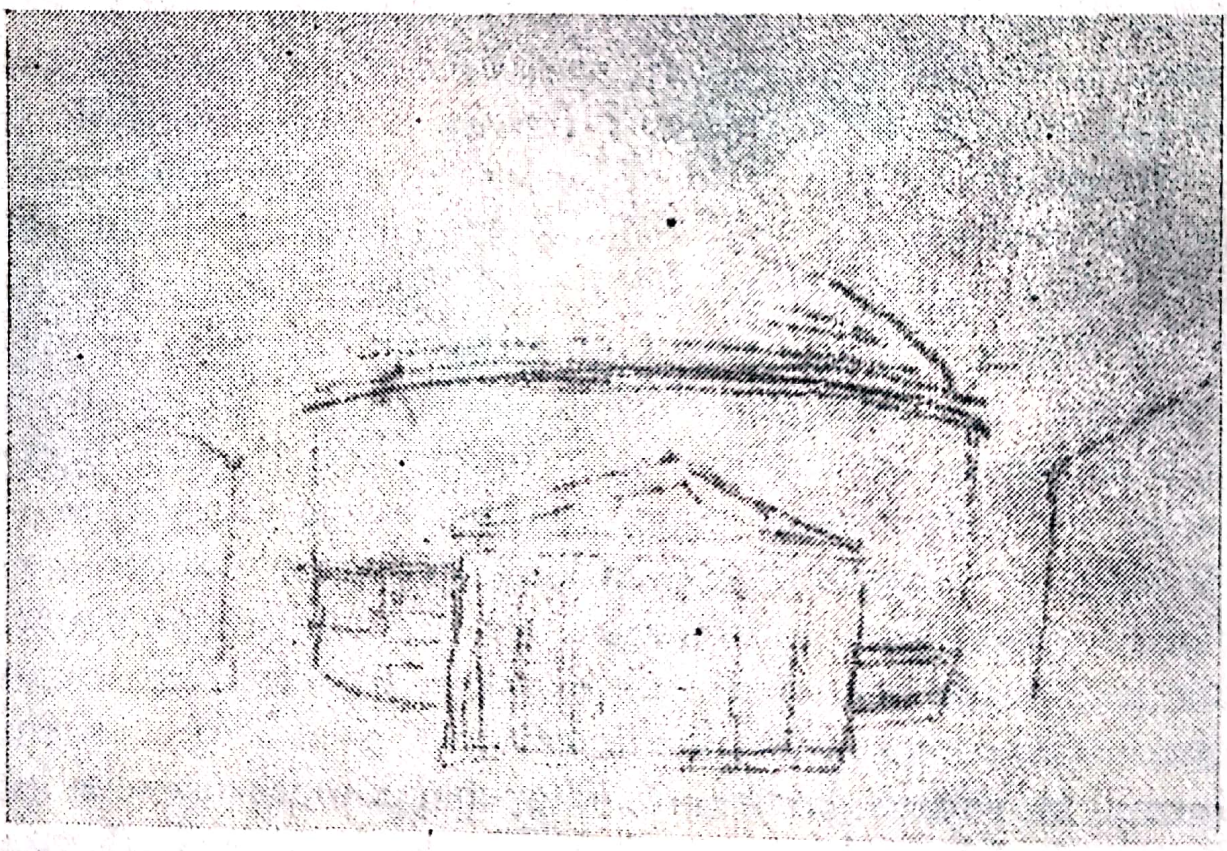
Pare aproape stranie constatarea că, în același timp cu proiectarea și construirea celor două opere la care ne-am referit și care sînt probabil exemplele cele mai concludente ale capacității de a manevra cu ușurință un limbaj unde regula este doar pretextul pentru obținerea unor surprinzătoare efecte plastice, arhitectul s-a întors la o formulă de tip renascentist. Comanda lansată de Alexandru al VII-lea în 1657 pentru proiectarea restructurării bisericii San Nicolo de la Castel Gandolfo a avut drept rezultat o nouă biserică cu plan central în cruce greacă, în a cărei medalie de fundație din 1659 apare numele lui San Tommaso di Villanova, canonizat în noiembrie 1658. Noua biserică ce a înglobat zidurile aulei rectangulare ale celei precedente se înscrie într-o linie de evoluție ilustrată de Madonna delle Carceri de la Prato și de Madonna di San Biagio de la Montepulciano a lui Antonio da Sangallo cel Bătrîn[26]. S-a sugerat că în clasicismul ei auster, biserica San Tommaso di Villanova de la Castel Gandolfo se propune drept o „superficială indicație polemică îndreptată împotriva lui Borromini, căruia Bernini voia să-i demonstreze că nu este necesar, pentru a face o lucrare nouă și corectă, să se servească de scheme complexe și neobișnuite, deoarece chiar și în organismul cel mai sărac era posibil să imprime pe deplin semnul propriei personalități“[27]. Polemica indirectă cu Borromini este, desigur, probabilă. După 1653 Borromini îi urmase lui Rainaldi la conducerea lucrărilor de construcție ale bisericii Sant' Agnese din piața Navona; concedierea a urmat de altfel curînd, în 1657. Între 1653 și 1657 același Borromini realizează cupola octogonală și clopotnița bisericii Sant' Andrea delle Frate, iar între 1654—1664 lucrează la construirea palatului colegiului *De Propaganda Fide*, a cărui fațadă

Scanned with OKEN Scanner

era terminată în 1662, cu doi ani mai tîrziu fiind încheiată și capela Regilor Magi. Acesta este, cum am văzut, intervalul cînd Bernini este angajat în ducerea la bun sfîrșit a celor mai importante lucrări ale sale, ca arhitect. Activitatea lui Borromini, prezent în același interval pe mai multe șantiere romane — la lucrările enunțate mai sus adăugîndu-se acelea din palatul Giustiniani (1656—1659), din San Giovanni in Laterano (pavimentul și monumentele funerare: 1656—1657), din palatul Spada (1661—1662) etc. — devenise pentru el termenul unei confruntări permanente, factorul față de care își putea delimita propriul limbaj artistic. Terenul confruntării ales de Bernini la Sant' Andrea a fost tocmai acela al reevaluării clasicului. În mod programatic Bernini a vrut să pună în evidență aici că de la viziunea clasică se poate pleca în elaborarea unui limbaj expresiv dinamic cu un mare grad de complexitate semantică. Restrîngînd perimetrul inovațiilor și apreciind că o distribuire a accentelor plastice în cadrul unei volumetrii tradiționale este suficientă pentru ca arhitectul să își lase amprenta asupra operei, Bernini a contat, în cazul bisericii de la castel Gandolfo, pe obișnuita sa virtuozitate. În ciuda deosebirilor de limbaj și program ca și a deosebirii între volumetrii, între bisericile San Tommaso di Villanova și Sant' Andrea există legături evidente. A fost demonstrată analogia raporturilor între ordinele superioare și inferioare ale ambelor monumente; s-a arătat, de asemenea, că fațadele ambelor reflectă o concepție compozițională unitară, o predilecție pentru forma în triptic, recurentă în aproape toate operele lui Bernini[28]. Ideea de triptic în arhitectura berniniană este legată intim de exigența punerii în evidență a unui spațiu central căruia i se subordonează elementele compo-

Scanned with OKEN Scanner

ziţiei. Spaţiul central care, atît la Sant'Andrea cît şi la Sant Tommaso di Villanova de la Castel Gandolfo, nu este fără legătură cu studiile întreprinse pentru Panteon. Interesul lui Bernini pentru acest ilustru monument al antichităţii clasice datează din vremea pontificatului lui Urban al VIII-lea. Este interesant de notat că ulterior, sub Alexandru al VII-lea, cînd s-a pus problema izolării şi a sistematizării urbanistice a Panteonului (lucrări între 1662—1667), în desenele lui Bernini, preşedintele unei comisii special numite în scopul acesta, clopotniţele atribuite lui şi înălţate între 1626—1627 nu mai erau reprezentate, motiv pentru care în timpul restaurării din 1882 s-a procedat la demolarea lor[29]. Oricum, reproiectarea contextului urbanistic în care se afla Panteonul pare să fi fost stimulatoare pentru Bernini: cel

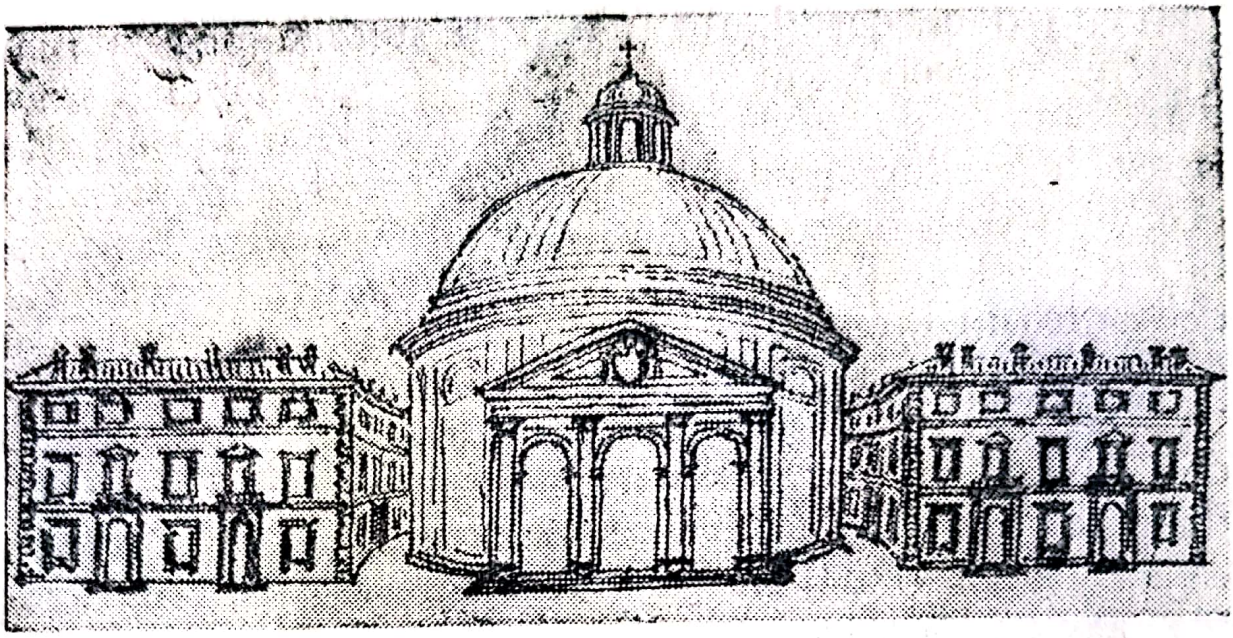


IX. Gian Lorenzo Bernini,
Schiţă pentru izolarea Panteonului. Codice Chigi P VII 9 Biblioteca apostolică Vaticană, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

puțin în două ocazii, s-a folosit de studiile efectuate cu prilejul respectiv, în construirea bisericii Santa Maria dell' Assunta de la Ariccia (1662—1664) și în supervizarea lucrărilor pentru Santa Maria in Montesanto (1673—1675), biserică avînd cupola eliptică, spre deosebire de sora sa, de pe latura cealaltă a ieșirii lineare Via del Corso în Piazza del Popolo. Atît la Santa Maria dei Miracoli, cît și la Santa Maria in Montesanto volumetria este inspirată de schema edificiului circular precedat de portic. Fiecare biserică se propunea, în concordanță cu studiile întreprinse de Bernini pentru Panteon, ca un centru vizual în funcție de care are loc repartizarea axelor perspectivale și distribuirea traficului. La Ariccia revine aceeași temă a nucleului plastic — format din edificiul cu cupolă (circulară) și portic. Diferențele cele mai însemnate țin de raporturile noi stabilite între portic și volumul cupolei prevăzute cu o mare lanternă, eliminarea corpului intermediar între pronaos și rotondă — așa cum de altfel Bernini sugerase în cîteva schițe pentru izolarea Panteonului[30] — și înlăturarea aticului ce de altfel nu apare nici în reconstituirea interiorului monumentului antic, propusă într-o imagine din cartea lui Carlo Fontana (din 1674) ce se inspirase, în mod paradoxal, tocmai din situația deja creată la Ariccia. Pentru Bernini, Panteonul a devenit deci un element de bază al culturii sale arhitectonice, în ciuda faptului că proiectele de izolare și de sistematizare urbanistică a acestuia, stimulate de Alexandru al VII-lea, nu au fost finalizate[31]. Este, pe de altă parte, documentat faptul că papa Alexandru al VII-lea, în intenția de a-și plasa propriul mormînt în interiorul Panteonului, îndemnat fiind de funcția lui originară, de „mauzoleu al martirilor" și de existența mormintelor artiștilor celebri, intenționa ca monumentul să fie restaurat. Un do-

Scanned with OKEN Scanner



X. Gian Lorenzo Bernini,
Studiu pentru Santa Maria Dell'Assunta de la Ariccia.
Palatul Chigi, Ariccia.

cument din 1662[32] vorbeşte despre ezitările lui Bernini în privinţa punerii în practică a unui program de decorare a interiorului, program început în 1666 şi încetat imediat după moartea lui Bernini, cînd Clement al IX-lea a ordonat înlăturarea stucaturii deja fixată pe boltă şi readucerea ei la stadiul iniţial[33]. Concluziile necesare derivate din studiul bolţii Panteonului le-a tras în mod genial Bernini în decoraţia cu casetoane poligonale a cupolelor de la Sant' Andrea al Quirinale, San Tommaso di Villanova şi Santa Maria dell' Assunta, unde este evidentă interpretarea liberă şi dezinvoltă a casetoanelor patrulatere ale monumentului antic. Soluţiile arhitectonice generate de studiul Panteonului implică observaţia că antichitatea nu se reducea pentru Bernini la un simplu inventar de forme ieşite din circulaţie, ea era considerată un rezervor viu de idei a căror codificare şi îngheţare în istorie ar fi avut ca efect acceptarea lor doar ca elemente ale unei tradiţii devenită inactivă[34].

Scanned with OKEN Scanner

VOCABULARUL CURENT ŞI PROIECTELE INIŢIALE PENTRU LUVRU

Nu fără legătură cu edificiile la care ne-am referit sînt proiectele lui Bernini pentru Luvru. Primul datează din 1664 şi marchează momentul dorinţei arhitectului de a deschide un drum în afara tradiţiei constituite şi în domeniul arhitecturii civile. S-a susţinut chiar că primele două proiecte pentru Luvru ar face parte din categoria celor cîteva opere (împreună cu baldachinul, clopotniţele pentru San Pietro şi unele aparate funebre) unde Bernini foloseşte în exclusivitate limbajul baroc, că ele ar reprezenta o „cotitură decisivă în creaţia sa“[35].

Este uimitor să constaţi însă cum această „cotitură“ decisivă se bazează pe folosirea cu o mare libertate a unor elemente de limbaj ce deja făceau parte din vocabularul artistic al timpului.

În primul proiect, definit pe bună dreptate un „plan ondulat“[36], efortul de creaţie este concentrat asupra faţadei principale. Nucleul compoziţiei este format de un pavilion oval dispus transversal — şi aici arhitectul revine la preferinţa pentru forma exersată la construcţia pieţei San Pietro şi a bisericii San Andrea al Quirinale —, prevăzut cu două rînduri de loggii suprapuse (rîndul superior cu deschideri în serliană) ritmate de pilaştri de ordin colosal. Convexitatea pavilionului central are ca termen de contrapondere două aripi concave continuate în două pavilioane de colţ rectangulare. Volumul „salonului“ oval, căruia loggiile pavilionului central surmontate de un atic şi o balustradă cu statui îi servesc drept ecran protector, se ridică deasupra edificiului formînd un fel de coronament marcat în exterior de pilaştri perechi, delimitînd suprafeţe ce filtrează lumina prin oculi. Curtea interioară se prezintă în plan ca un spaţiu rectangular conţinut de o galerie cu două etaje.

Scanned with OKEN Scanner

Scările, una în spirală şi alta în rampe încadrate într-un puţ patrulater, sînt prevăzute în turnuri patrate[37]. În faţada de răsărit, folosirea coloanelor adosate de ordin colosal pentru partea centrală şi a marilor pilaştri pentru soluţiile de colţ trimit din nou la un palladianism, de acum răspîndit în cultura arhitectonică a timpului. În urma observaţiilor lui Colbert, care sugerase, printre altele, abandonarea coroanei în oval conţinută în pavilionul oval, Bernini a elaborat, în 1665, înaintea călătoriei în Franţa, un al doilea proiect în care convexitatea faţadei se transformă în concavitate. Pavilionul central este format aici dintr-o galerie supraetajată cu deschiderile ritmate de coloane adosate de ordin colosal, ale căror baze se rezemau pe un parter formînd un suport ce lipsea în primul proiect unde, dimpotrivă, găsim un atic. Dezvoltarea parterului — suport al ordinului — şi la nivelul pavilioanelor de colţ dă impresia că palatul este mai înalt şi că spaţiul locuibil este mult mai vast. Deasupra ordinului colosal al pavilionului central concav, cu colţurile avansate cu cîţiva metri faţă de restul clădirii, este plasat un antablament larg, surmontat de o balustradă cu statui ce se continuă pe toată lungimea faţadei.

Cele două faţade ale primelor proiecte sînt într-adevăr mult mai aproape de spiritul arhitecturii lui Pietro da Cortona şi Borromini, decît de tradiţia Renaşterii căreia, în linii mari, Bernini îi rămăsese fidel[38]. O continuare a spiritului primelor două proiecte trebuie considerată capela ovală din al treilea proiect, cerută de Colbert[39]. Cererea trebuie că l-a incitat pe Bernini. După renunţarea la primele două proiecte el a regăsit prilejul reluării unui motiv exersat cu strălucire: „aşa de tare i se înfierbîntase mintea că nu a închis ochii toată noaptea, dar, în schimb, găsise pentru capelă o soluţie de care era foarte mulţumit". Cavalerul avea în vedere „o cupolă mare, cu o cuprindere cît a rotondei[40] şi o formă

Scanned with OKEN Scanner

elegantă, de un oval perfect". Accesul în elipsa capelei era prevăzut atît din exterior, printr-o deschidere în axul secundar, fie din interiorul Luvrului printr-o deschidere în axul principal situată în continuarea unui coridor de legătură. Din planul lui Mattia de'Rossi nu poate fi judecată evident volumetria capelei. Este marcată clar pe plan existența unei nave inelare mărginită de coloane și cu nișe în zidul exterior, în dreptul intercolumniilor. Este probabil că spațiul intern delimitat de coloane să fi fost rezervat cupolei eliptice ale cărei împingeri să fi fost preluate spre exterior de arcuri sau contraforți adecvați[41]. Din indicațiile sumare ale planului rezultă limpede că ne aflăm în fața continuării unor motive formale puse în practică pentru prima oară în Salonul Oval de la Palatul Barberini (1632), reluate în capela Regilor Magi din palatul De Propaganda Fide și duse mai departe spre colonada din Piața San Pietro și biserica Sant' Andrea al Quirinale. Noua explicare a motivului respectiv nu a ajuns niciodată în faza de execuție.

SPIRITUL BRAMANTESC ȘI EXERCIȚIUL DE STIL

În prelungirea ideilor arhitectonice din desenele fațadelor răsăritene ale primelor două proiecte pentru Luvru și din desenul planimetriei capelei din al treilea proiect se situează proiectele pentru transformarea tribunei bazilicii Santa Maria Maggiore. Inițiativa a venit din partea papei Clement al IX-lea (1667—1669), ce avea în vedere ca prin restructurarea zonei absidei să se construiască două capele funerare, una pentru el și alta pentru predecesorul său, Alexandru al VII-lea. Restructurarea presupunea mărirea bazilicii și, ca atare, s-a pus

Scanned with OKEN Scanner

în discuție deplasarea sau chiar distrugerea mozaicurilor antice ale tribunei, din fericire rămase intacte prin întreruperea lucrărilor datorită morții papei, în noiembrie 1669, la două luni după punerea primei pietre.
Într-un prim proiect, Bernini a vizat prelungirea tribunei bazilicii cu un spațiu prevăzut cu „trei cupole somptuoase, pînă la obelisc", adică pînă în centrul pieței[42], ceea ce, dacă ne gîndim la dimensiunile obținute astfel, pare o exagerare retorică. Într-un al treilea studiu autograf, sumar ca și primul, Bernini indică vechea absidă la locul ei, prevăzînd dincolo de ea o capelă semicirculară cu o cupolă[43]. Proiectul definitiv este ilustrat de o gravură a lui De Rossi, ce prevedea o mărire a tribunei căreia i se adosa un portic dispus în hemiciclu convex, încoronat deasupra antablamentului cu o balustradă surmontată de statui plasate în dreptul fiecărei coloane. Scara semicirculară îndeplinea funcția de stilobat continuînd bazilica spre interiorul pieței. S-a remarcat că porticul convex, aticul înalt și dublul hemiciclu de statui readuc în actualitate o temă formală derivată din mauzoleele elenistice, transmisă la Roma prin Mauzoleul lui Augustus și cel al lui Hadrian, acesta din urmă prevăzut probabil cu un deambulatoriu din coloane[44]. Porticul semicircular pe coloane poate reflecta de altfel și un moment de reevaluare a temei bramantești de la San Pietro in Montorio, o readaptare a ei într-un alt context al limbajului arhitectural[45].
La clasicismul renascentist de factură bramantescă revine aproape în mod simbolic Bernini în ultima lucrare a sa ce abordează tema arhitectonică a edificiului de tip central: *Ciboriul pentru altarul capelei Sfintelor Taine* (1673—1674) din capela cu același nume din San Pietro. Proiectul decorării altarului data încă din timpul papei Urban al VIII-lea; asupra lui reveniseră Inocențiu al X-lea și Alexandru al VII-lea. La un prim proiect, cu ciboriul susținut de îngeri se renunță, datorită dorin-

Scanned with OKEN Scanner

ţei papei ca în felul acesta să nu fie împiedicată vizibilitatea către pala de altar din spate[46]. S-a ajuns la tema cu îngerii în rugăciune, îngenunchiaţi în părţile laterale şi separaţi de ciboriul central. Această soluţie finală s-a sugerat că ar fi fost tributară ciboriului renascentist al monumentului cardinalului Quignone din biserica romană Santa Croce in Gerusaleme, atribuit lui Jacopo Sansovino[47].

Ciboriul lui Bernini se înfăţişează ca o machetă a unei biserici de plan central, înconjurată de un portic circular. Noutatea modelului constă în ordinul de nişe concave duble care înconjoară tamburul, delimitate de pilaştri ce se situează în prelungirea nervurilor bolţii, parcă pentru a-i prelua împingerile. Se remarcă o anume răceală clasicistă a compoziţiei în modul cum este întrebuinţat ordinul corintic al portalului, răceală contrabalansată însă de ritmul consolelor cornişei şi, pe tambur, de al consolelor cornişei ce reazemă pilaştrii nişelor. Cu statuile plasate deasupra antablamentului porticului circular şi profilate în spaţiu, Bernini reia motivul exersat la porticul pieţei San Pietro. Ca un ecou al tentativei mai vechi — nerealizată nici la baldachinul din San Pietro, nici la Sant'Andrea al Quirinale — de a plasa o statuie deasupra unei cupole, trebuie interpretată prezenta în vîrful compoziţiei a statuii lui Cristos. Dincolo de accentele cinquecenteşti indiscutabile, ciboriul pentru capela Sfintelor Taine trebuie interpretat ca o tentativă de readucere a limbajului arhitectonic pe terenul unui clasicism stăpînit, dominantă fiind tendinţa clarificării volumetriilor. Executarea ciboriului din bronz şi lapislazuli vine după o experienţă pariziană, cînd Bernini a trebuit să îşi cenzureze fantezia în funcţie de consideraţii practice. Dar a interpreta experienţa pariziană ca factorul condiţionator al reîntoarcerii lui Bernini la un limbaj exersat în trăsăturile sale definitorii[48] ar însemna implicit să reducem semnificaţia demersului

Scanned with OKEN Scanner

berninian la o simplă slăbire a inventivităţii. Mai degrabă, ciboriul ar trebui considerat un exerciţiu de stil în interpretarea clasicului, avînd drept scop reaşezarea pe un plan critic a problemelor lexicului arhitecturii deviate de la matcă de viziunea borrominiană. „Conservatorismul" soluţiei poate fi interpretat şi ca o tentativă de a reveni, polemizînd cu sine însuşi, la sursele de bază ale propriei viziuni.

Scanned with OKEN Scanner

VII.
Bernini şi Luvrul.
Ambiguitatea opoziţiei clasic-baroc

DATELE EXPERIENŢEI BERNINIENE ÎN CONSTRUCŢIA DE PALATE

Tot aşa cum din Piaţa San Pietro dorise să creeze un monument ecleziastic unic, din Luvru vroia să creeze monumentul laic prin excelenţă, simbolul măreţiei puterii. „Sire, — îi spune el lui Ludovic al XIV-lea în audienţa de prezentare — am văzut palate de împăraţi, de papi şi de prinţi domnitori aflate în drumul meu de la Roma la Paris, dar pentru un rege al Franţei, un rege al zilelor noastre, trebuie construit ceva mai măreţ şi mai impunător decît toate acestea." „Nici nu vreau să aud de un lucru lipsit de măreţie"[1], îşi continuase el discursul, în aceeaşi împrejurare.

Experienţa de constructor de palate a lui Bernini nu se putea afirma însă că era chiar concludentă. La data executării primului proiect pentru Luvru, Bernini se ilustrase în domeniul arhitecturii civile prin participarea, sub Urban al VIII-lea, la construirea palatului Barberini (1629—1632) început de Maderno şi, sub Inocenţiu al X-lea, la proiectarea palatului de pe Montecitorio. În 1664 începuseră şi lucrările pentru executarea palatului Chigi, conduse, în timpul absenţei lui Bernini din Italia, de fratele său Luigi, cu colaborarea lui Carlo Fontana, ce va rămîne arhitect şef după 1666. Lucrările începute la Montecitorio în 1650 fuseseră întrerupte în

Scanned with OKEN Scanner

1655 din cauza raporturilor încordate între proprietar, Niccolo Ludovisi, şi ruda sa, papa Inocenţiu al X-lea. În momentul întreruperii lucrărilor, aripa centrală nu era încă la nivelul tavanului boltit al primului etaj şi cele două aripi laterale ajunseseră aproximativ pînă la cornişa celui de al doilea. Proiectul original al lui Bernini, aşa cum rezultă dintr-o imagine pictată pe pînză[2], constă dintr-un corp central prevăzut pe axul median cu un portal monumental flancat de cariatide ce susţin balconul — motiv care, datorită lui Fischer von Erlach, se va răspîndi ulterior în toată Europa —, în timp ce corpurile laterale stau pe o bază din piatră de talie ce va reapărea în al treilea proiect pentru Luvru. Deasupra corpului central se află un atic surmontat de o balustradă prevăzută cu statui, în manieră palladiană. Lucrările pentru palat au fost reluate abia în 1594 de Carlo Fontana. El a modificat drastic faţada corpului central, renunţînd la balcon, renunţînd la cariatidele portalului pe care le-a înlocuit cu coloane şi flancînd intrarea principală cu alte două coloane, adăugînd, în final, deasupra cornişei, un edicul-clopotniţă sprijinit pe un coronament. Aspectul interesant al proiectului lui Bernini constă atît în tratarea masei palatului — ceea ce a avut drept consecinţă compoziţia în triptic a faţadei şi dispunerea în sistem convex a aripilor —, cît şi în volumetrie şi proporţii. Partea centrală, împreună cu balustrada, respectă proporţia de aur, folosită şi la palatul Chigi[3]. Suprapunerea portal-loggia fusese deja experimentată de Bernini în Loggia Binecuvîntărilor de la palatul Quirinale (1638—1639). La Montecitorio aceeaşi temă se transformă în elementul cheie al compoziţiei căreia îi rupe orizontalitatea impusă de lipsa de continuitate pe verticală, lipsă datorată şi delimitării clare a spaţiului central cu ajutorul celor doi pilaştri ai ordinului colosal — trimiterea la Palladio fiind iarăşi evidentă — şi a cornişelor intermediare ce servesc doar de suport pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru piedestalul profilat al semicoloanelor de ancadrament susținînd timpane în arc sau triunghiuri, alternate. Și la palatul Chigi revine tema fațadei în triptic și se repetă soluția plasării ordinului colosal, în partea centrală, deasupra parterului servind drept bază. Utilizarea pilastrului pentru ritmarea pe verticală a suprafețelor de zidărie marcate de ferestre, precum și folosirea rusticului în cele două aripi laterale, își află precedente mai degrabă în logica arhitectonică a lui Palladio, decît în cea a lui Michelangelo. Deasupra dreptunghiului corpului central — așa cum arată un studiu al fațadei executat de Felice della Greca[4] — reîntîlnim balustrada cu statui. Aspectul originar al fațadei a fost alterat prin dublarea lungimii ei în 1645 de către Odescalchi, noii proprietari. Proporția dreptunghiului fațadei a fost astfel modificată schimbîndu-se deci și raporturile ei cu aripile laterale. Întrebarea care se pune automat după cele enunțate este dacă Bernini era chiar persoana potrivită pentru a da un răspuns corespunzător multiplelor probleme de factură ambientală și edilitară implicate de construirea unui palat de dimensiunile impunătoare ale Luvrului.

LEMERCIER, MANSART, LE VAU – O ECHIPĂ REDUTABILĂ

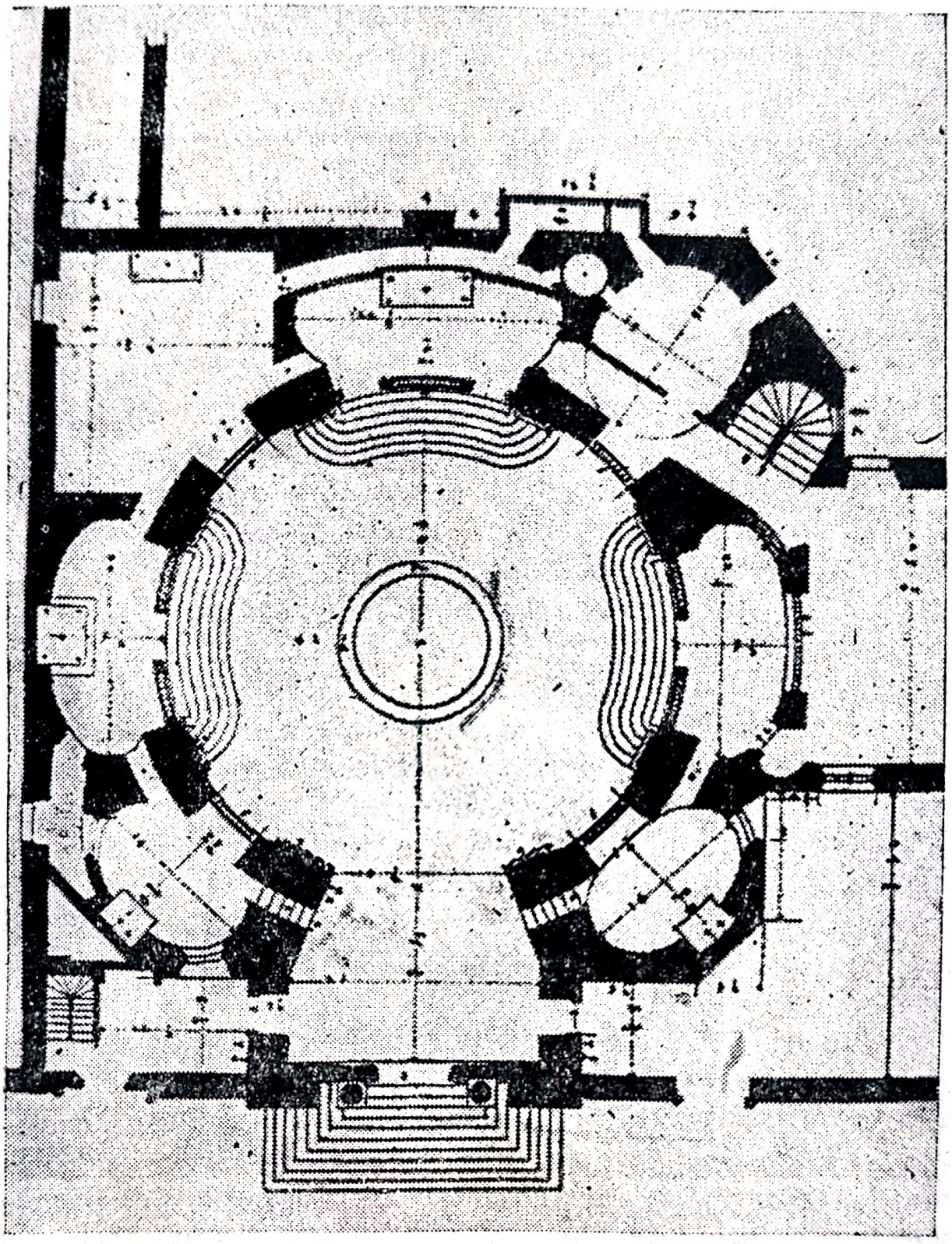
La data cînd se apela la serviciile sale, Franța dispunea de un grup destul de numeros de arhitecți capabili să proiecteze și să conducă lucrări de anvergură. Ei se exersaseră pe șantiere importante, născute toate într-o perioadă de avînt constructiv ce coincidea cu creșterea rolului Franței pe plan european și cu afirmarea forței statului centralizat promovată implacabil de politica lui Richelieu. Pe planul artelor figurative, în arhitec-

Scanned with OKEN Scanner

tură, noutățile de limbaj în *Roma triumphans* a primelor decenii ale secolului își demonstrează capacitatea de internaționalizare. Ele ies cu încetul la suprafață din amestecul de gusturi și tendințe din timpul lui Richelieu: Jacques Lemercier se inspiră, ca și François Mansart sau Louis Le Vau pentru proiectele lor, din modelele romane. Lemercier în primul deceniu al secolului al XVII-lea fusese prezentat la Roma (1607—1614). Prima sa lucrare semnalată de documente este însă din 1624, cînd primește de la Ludovic al XIII-lea însărcinarea elaborării planului pentru extinderea Luvrului, în concordanță cu scheme deja concepute în secolul anterior. Apreciat de Richelieu, construiește pentru acesta, începînd din 1633, Palais Cardinal, cunoscut ulterior sub numele de Palais Royal, Sorbona (începută în 1626), alte edificii reprezentative: biserica Sorbonei, bisericile St. Roch și Val-de-Grâce. De proiectarea altarului principal de la Val-de-Grâce se va ocupa apoi Bernini, în timpul vizitei în Franța. În arhitectura compoziției fațadei bisericilor citate cu ordine suprapuse în fața navei, Lemercier are drept model fațada lui Giacomo della Porta pentru Il Gesù de la Roma, fațadă care, în diferite variante, a inspirat numeroși autori de edificii ecleziastice la sfîrșitul secolului al XVI-lea. În cultura arhitectonică a Franței primei jumătăți a secolului, Lemercier are rolul de factor de legătură cu un stadiu al limbajului arhitectural al Romei, numit în mod obișnuit de critică prebaroc: stadiul premergător noutăților de lexic afirmate în deceniul al treilea al secolului[5].

Spre deosebire de Lemercier, Mansart (1598—1666), nu a vizitat niciodată Roma. Avînd o intuiție sigură, el și-a însușit însă limbajul clasic cu mult mai multă temeinicie decît contemporanii săi ce studiaseră arta italiană la fața locului. O anume rigiditate în mînuirea clasicului o vădește fațada bisericii Feuillants din Paris (1623), ce reia în linii mari schema lui Solomon de

Scanned with OKEN Scanner



XI. François Mansart,
Saint Marie de la Visitation — planimetria.
După A. Blunt. *Art and architecture in France, 1500 to 1700*, Harmondsworth Middlesex, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Brosse de la biserica St. Gervais (1616), şi el influenţat de arhitectura italiană a secolului precedent. Lexicul arhitecturii manierismului tîrziu îl manevrează Mansart cu mai multă degajare în construirea bisericii Sainte Marie de la Visitation din strada St. Antoine. Biserica, de plan central, are spaţiul determinat de o cupolă circulară în al cărei ax principal este plasată o capelă formînd corul acoperit de o cupolă ovală iluminată prin lanternă. În axul secundar al bisericii se află alte două capele ovale. După 1640 stilul lui Mansart se schimbă, capătă mai multă plasticitate, se apropie tot mai mult de idealurile Renaşterii mature. Sugestive pentru această fază a gîndirii sale arhitectonice sînt biserica Val-de-Grâce din Paris şi capela castelului din Fresnes. La Val-de-Grâce (începută în 1645) lucrările vor fi continuate de Lemercier, ce va desăvîrşi planul iniţial al lui Mansart, plan ce va fi reluat la o scară redusă şi la capela de la Fresnes. Spaţiul este dominat aici de o cupolă înconjurată de trei abside marcînd transeptul şi corul, sursa inspiraţiei fiind probabil bazilica Il Redentore a lui Palladio de la Veneţia[6]. În tratarea faţadei, Mansart reia la Val-de-Grâce schema întrebuinţată de Lemercier pentru Sorbona: dispunerea coloanelor libere în perechi în flancurile intrării şi încoronarea porticului cu fronton conferă însă faţadei sale o monumentalitate ce lipsea celeilalte.

În domeniul arhitecturii civile Mansart a dobîndit un prestigiu incontestabil prin cîteva edificii unde inovaţiile în plan s-au împletit fericit cu o orchestrare elegantă a decoraţiei interioare în centrul căreia ordinele sînt mînuite cu sobrietate. A supravieţuit din păcate doar decoraţia pentru palatul Maisons, sau Maisons-Lafitte, unde se folosesc din plin coloanele şi pilaştrii dorici. Reputaţia artistului, altminteri nu foarte comod ca temperament, a atras atenţia lui Colbert care, în 1664, îi cere schiţe pentru completarea curţii pătrate a

Scanned with OKEN Scanner

Luvrului cu construirea aripei de est. Desenele păstrate actualmente la Biblioteca Națională prezintă o gamă de soluții variate și reflectă o vivacitate deosebită a spiritului arhitectului. În unele din ele fațada este prevăzută cu ordine la fiecare etaj, iar altele cu un singur ordin colosal, în altele fără ordin. Combinației de pilaștri, semicoloane, coloane pline îi corespunde în alte schițe folosirea separată a acestor forme. În dispunerea interiorului Mansart manevrează pentru încăperi forme ovale, octogonale, pătrate, cu sau fără coloane. „Mansart — arăta Anthony Blunt — poate fi privit ca unul dintre artiștii ce au exprimat în modul cel mai pur și complet spiritul clasic francez al secolului al XVII-lea. Lucrările sale ilustrează în cel mai mare grad calitățile asociate curent cu acest spirit: claritatea combinată cu subtilitatea; severitatea cu bogăția; supunerea față de un cod strict de reguli combinată cu flexibilitatea față de acestea; și concentrarea pentru eliminarea neesențialului. Stilul său nu are calitățile eroice care se pot întîlni în cele mai multe din picturile lui Poussin și în marile tragedii ale lui Corneille, dar el a lucrat pentru patroni ce i-au cerut reședințe elegante și care de altfel nu apreciau aspectul stoic al celor din urmă opere ale lui Poussin“[7].

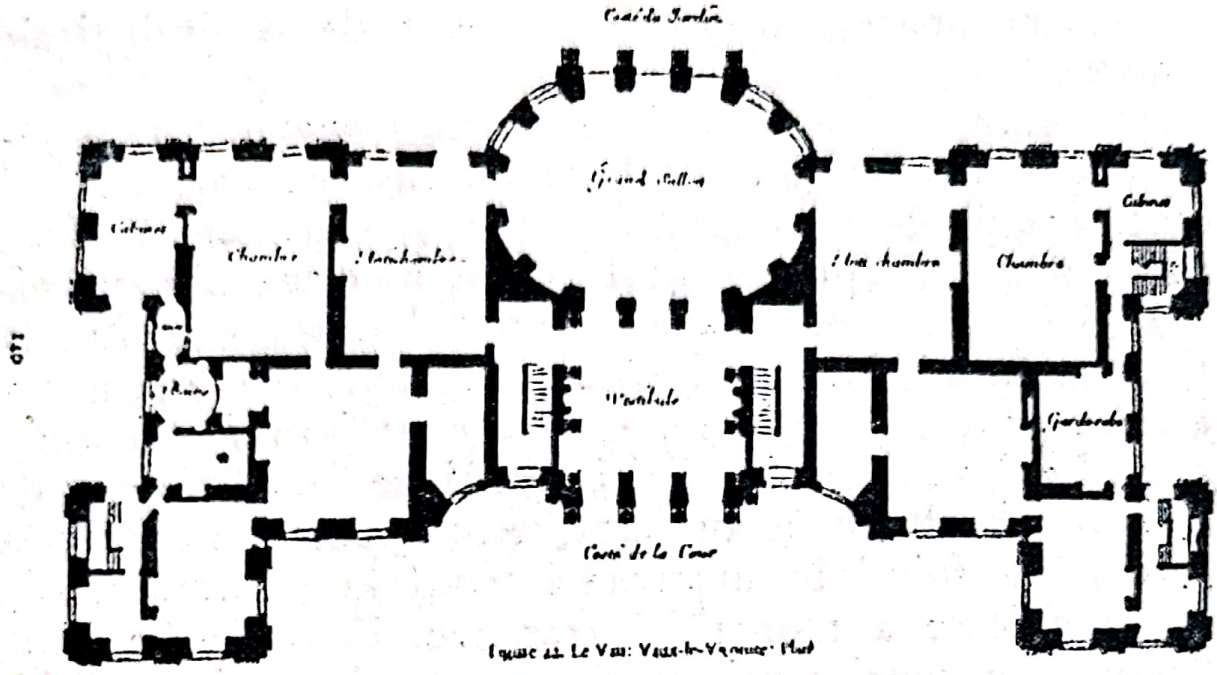
Mai puțin dotat probabil decît Mansart, dar mult mai flexibil decît acesta în raporturile cu posibilii comanditari ai unor lucrări de anvergură, era Louis Le Vau (1612—1670), arhitectul angajat în amenajarea aripei de răsărit a Luvrului, tocmai în momentul sosirii la Paris a Cavalerului Bernini. Spre deosebire de Mansart, Le Vau nu a excelat în manevrarea ordinelor, dar a știut să subordoneze toate părțile edificiului unor efecte de ansamblu unde decorația juca un rol important. Ca și Bernini, Le Vau conducea un grup de specialiști ce se ocupau de proiectarea și supravegherea lucrărilor, implicîndu-se în execuție. Unele dintre cele mai importante

Scanned with OKEN Scanner

edificii proiectate de Le Vau respectă principiul dispunerii corpurilor în jurul unei curți interioare rectangulare, precum este cazul la Hôtel de Bretonvilliers, început în 1635 de Jean du Cerceau, sau la Hôtel Lambert, ridicat între 1640—1644. Interesante la acest din urmă edificiu sînt cele două încăperi de la etajul al doilea — vestibul și anticameră — cu acces spre o teatrală scară de onoare formată din două rampe separate conducînd la nivele diferite: una este de formă ovală și cealaltă octogonală. În exterior, palatul este dominat de ordine clasice. Respectînd detaliile alcătuirii, Le Vau nu a respectat în fațada dinspre curte proporțiile ordinelor, înzestrînd de pildă doricul cu piedestale supradimensionate sau restrîngînd dimensiunile antablamentelor. La Hôtel Tambonneau, început în 1642, corpul central are o intrare triplă în arcade, suprapusă de deschideri identice la etajul superior, astfel încît asemănarea cu sistemul portic-loggie practicat în biserici romane de la începutul secolului este izbitoare. La Hôtel de Lionne (început în 1645 — astăzi distrus), arhitectul a folosit la fațada dinspre curte ordinele suprapuse, iar la fațada dinspre grădină, vizibilă de la distanță mai mare, ordinul colosal.

Dar construcția efectiv cea mai importantă a lui Le Vau, înainte de intrarea în grațiile suveranului, a fost castelul de la Vaux-le-Vicomte, început în 1557, proprietatea supraintendentului finanțelor, Nicolas Fouquet, și cauza principală a prăbușirii lui în urma fastuoasei serbări din 17 august 1661 ce a stîrnit invidia regală. Accesul dinspre curte se face printr-o intrare triplă într-un vestibul rectangular ce se continuă, tot printr-o deschidere triplă, într-un enorm salon oval deschis spre grădină prin două loggii suprapuse, ale căror goluri continuă direct celelalte deschideri. Singura decorație a vestibulului rectangular o constituie coloanele libere do-

Scanned with OKEN Scanner



XII. Louis le Vau,
Vaux-le-Vicomte planimetria.
După A. Blunt, *Art und architecture* . . .

rice — un motiv de o pregnanţă nu tocmai obişnuită la Le Vau. Exteriorul castelului prezintă unele defecţiuni evidente: relaţia între ordin şi masele de zidărie nu apare studiată; salonul oval nu este pus în legătură cu ansamblul faţadei dinspre grădină, ci doar cu loggia suprapusă cu triplă deschidere, de care pare a fi lipit. Aceste defecţiuni de compoziţie se explică mai ales prin graba comanditarului de a inaugura somptuoasa reşedinţă, bogat decorată de Le Brun cu picturi şi de Guérin şi Thibault Poissant cu sculpturi. Stilul decoraţiei interioare, de altfel, era el însuşi tributar experienţei italiene a lui Le Brun: „apartamentul regelui de la Vaux — le-Vicomte se leagă, sub aspect decorativ, de camerele lui Pietro da Cortona de la Palazzo Pitti. Limbajul decorativ folosit de cei trei artişti la Vaux-le-Vicomte, şi care a fost folosit în decoraţia primelor încăperi ale lui Ludovic al XIV-lea la Versailles, a fost definit drept

Scanned with OKEN Scanner

un «compromis», un baroc temperat de spiritul clasic francez"[8].

Ce a urmat, se ştie. Supraintendentul finanţelor, uşor ingenuu, oferise un spectacol de un fast pe care tînărul rege, strunit de sfaturile lui Colbert, pe gînduri în faţa visteriei găsită aproape goală după moartea din primăvara lui 1661 a lui Mazarin, nu şi-l putea permite. În trei săptămîni după acel 17 august 1661, Fouquet a fost arestat pentru delapidare, iar bunurile i-au fost confiscate. Le Vau şi toţi ceilalţi artişti ce beneficiaseră de protecţia lui Fouquet au fost „rechiziţionaţi" de Colbert care îi va folosi în lucrările intrînd în programul său de glorificare a monarhiei franceze. Faţă de Le Vau, Colbert va nutri sentimente nu tocmai cordiale. Arhitectul în cauză lucrase nu doar pentru Fouquet, ci şi pentru Mazarin „maestrul" lui Colbert. În 1660, Le Vau proiectase clădirea monumentală pentru Collège des Quatre Nations (astăzi Institut de France) plasînd-o în axul curţii pătrate a Luvrului, de cealaltă parte a Senei. În centrul compoziţiei se afla o biserică încoronată de o cupolă. Faţada bisericii se afla în poziţie avansată faţă de cele două aripi de clădire din flancuri, formînd o formă convexă, articulată pe două pavilioane rectangulare aflate în extremităţi şi unde revine tema triplei deschideri, de data aceasta între pilaştri de ordin colosal. Tipul de compoziţie şi motivele trimit la bisericile romane Santa Maria della Pace (1654—1659) a lui Pietro da Cortona şi Sant' Agnese din piaţa Navona, drastic restaurată de Borromini în 1653, după preluarea şantierului de la Girolamo şi Carlo Rainaldi. La Sant' Agnese, Borromini, demolînd braţele crucii greceşti, fără a renunţa însă la planul central, crease o nouă faţadă retrasă faţă de aliniamentul edificiilor laterale. Ea se lega de piaţă prin curba dintre frontonul de deasupra intrării şi cele două clopotniţe imaginate într-un plan mai avansat; se sublinia astfel masa cupolei plasată pe un

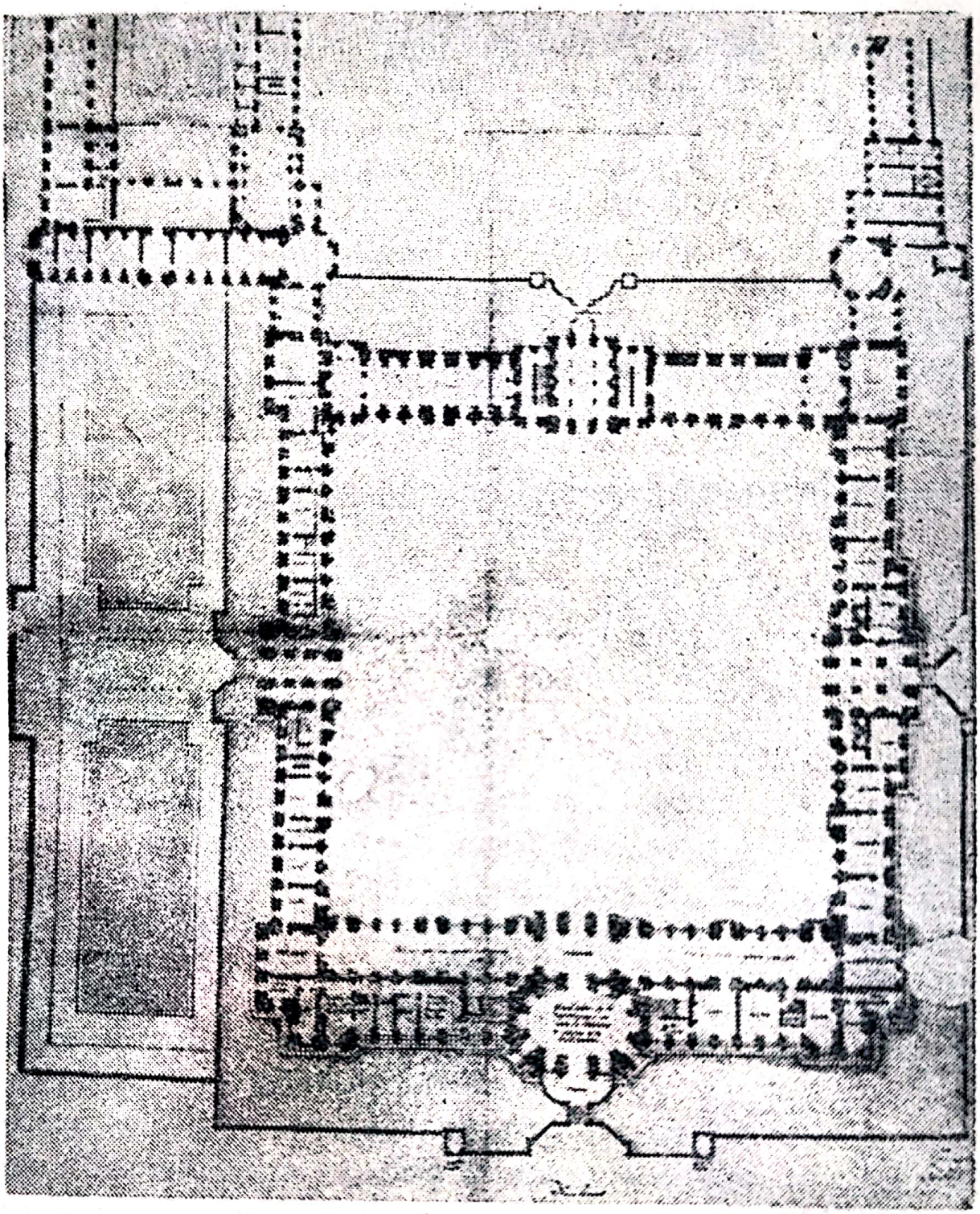
Scanned with OKEN Scanner

tambur înalt, prevăzut cu ferestre, în centrul compoziţiei[9]. Le Vau urmărea la altă scară aceleaşi efecte scenografice aflate în atenţia lui Pietro da Cortona şi Borromini. În planul său era prevăzută legarea Colegiului cu Luvrul printr-un pod peste Sena. În locul prevăzut de Le Vau a fost executat abia în secolul al XIX-lea faimosul Pont des Arts, dimensionat însă neconcludent. Privirea vizitatorului aflat în interiorul formei convexe a compoziţiei lui Le Vau ar fi avut acces la toate detaliile acesteia, inclusiv cupola, putînd percepe în acelaşi timp progresiv masa palatului de peste fluviu.

ARHITECŢII FRANCEZI, COLBERT ŞI LUVRUL

În momentul în care, la 1 ianuarie 1664, în urma demisiei domnului de Ratabon, lui Colbert i se încredinţează funcţia de *surintendant des bâtiments*, proiectele privind transformarea Luvrului într-o reşedinţă demnă de importanţa monarhiei erau pe cale de realizare[10]. Le Vau dăduse curţii Luvrului forma sa actuală, realizînd patrulaterul a cărui execuţie o începuse Lemercier. Aripa vestică şi aripa de nord erau ridicate; mai era în construcţie aripa de sud[11]. Zidurile aripei de răsărit, pentru care acelaşi Le Vau crease front de lucru prin demolarea clădirilor preexistente, atinseseră deja înălţimea de trei metri. Proiectul din 1663 al faţadei acestei aripi, prevăzînd o decoraţie cu coloane perechi pentru loggii, nu a mulţumit pe Colbert care a supus macheta criticii tuturor arhitecţilor din Paris. Charles Perrault, în memoriile sale, descrie episodul semnalînd că simultan Colbert „a invitat pe aceiaşi arhitecţi să facă desenul faţadei de răsărit, promiţînd că va fi executat cel mai izbutit şi care va fi pe gustul Maiestăţii Sale. Aproape toţi arhitecţii au blamat proiectul lui Le Vau criticîn-

Scanned with OKEN Scanner

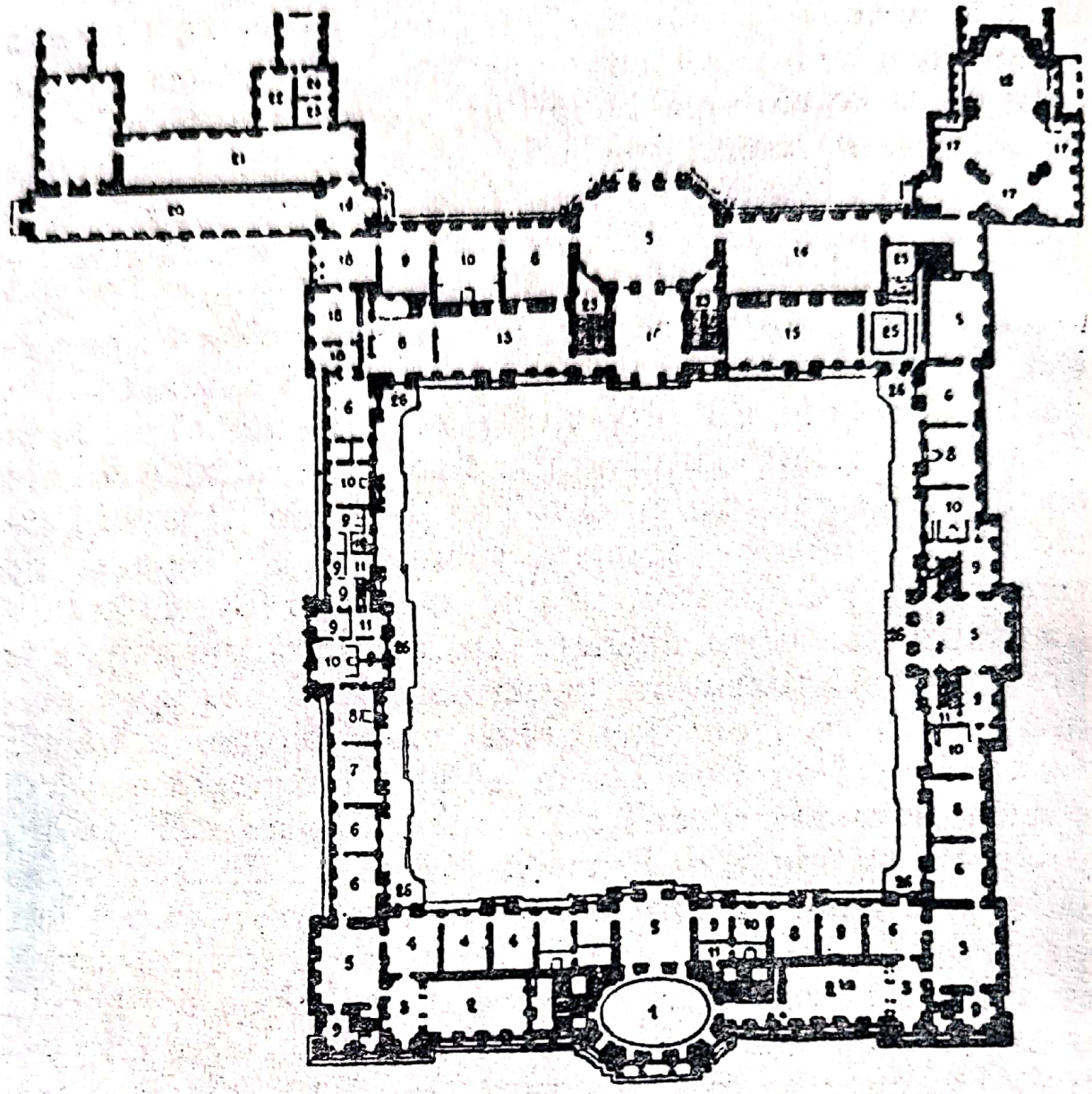


XIII. Louis le Vau,
Proiect pentru Luvru — planimetria parterului.
Din *Recueil du Louvre, fol. 12.*

Scanned with OKEN Scanner

du-l în memoriile înaintate"[12]. Cum se pare că Perrault însuşi manevrase din culise pentru îndepărtarea lui Le Vau de la conducerea lucrărilor, spusele sale trebuie receptate cu oarecare precauţie deoarece, după mărturia lui Felibien, blamările nu au fost chiar unanime[13]. Proiectarea faţadei de răsărit stîrnise deja interesul arhitecţilor francezi. Încă din 1661 Antoine-Léonor Houdin supusese spre atenţia regelui un amplu proiect ce prevedea sistematizarea zonei între Chatelet şi actuala Place de la Concorde. În proiectul pentru faţada răsăriteană a Luvrului este singurul arhitect ce a prezentat o soluţie de inspiraţie palladiană: o colonadă sprijinită pe un parter cu funcţie de bazament supraînălţat, străpunsă de ferestre în plin cintru, susţine o balustradă cu statui. La centru, un corp avansat, cu trei intercolumnii, este prevăzut, atît deasupra parterului cît şi deasupra primului etaj, cu frontoane. Nici unul dintre arhitecţii francezi ce i-au furnizat în 1664 lui Colbert proiecte pentru aripa răsăriteană a Luvrului nu s-au inspirat din proiectul lui Houdin. François Mansart a desenat o faţadă prevăzută la centru cu un avant-corp împodobit cu coloane perechi, duble în flancurile intrării. Întrucît ea trebuia să racordeze faţadele de sud şi de nord, deja construite, el le-a continuat stilistic pînă la corpul central. Deasupra corpului central Mansart a plasat o balustradă cu statui, ceea ce înlătură supoziţia că folosirea ei ar fi fost începută în Franţa odată cu vizita Cavalerului Bernini. În centru, pe un tambur înalt, decorat cu coloane şi frontoane, a plasat o cupolă de aceeaşi factură cu cele de la Visitation şi Val-de-Grâce. Nouă pentru stilul caracteristic lui Mansart este folosirea în faţada Luvrului a ordinului colosal, preferat de Le Vau. Înzestrarea edificiului cu terasă şi balustradă şi ferestrele în plin cintru, ulterior folosite pe scară largă, vorbesc şi ele despre tentativa de reînnoire a limbajului unui arhitect avînd la data respectivă vîrsta respecta-

Scanned with OKEN Scanner



XIV. Louis le Vau,
Proiect pentru Luvru — planimetria etajului superior

bilă d : șaizeci și șase de ani. Soluția propusă de Mansart p ntru închiderea curții rectangulare a Luvrului cu fațada dinspre biserica Saint-Germain-l' Auxerrois este dublată în desenele sale conservate de Cabinetul de stampe al Bibliotecii naționale din Paris de o alta: menținîndu-se părțile deja construite, ar fi rămas deschisă curtea spre răsărit și s-ar fi format o nouă curte rectangulară dincolo de Pavilionul Orologiului, pentru unirea

Scanned with OKEN Scanner

Luvrului cu Palatul Tuileries[14]. Proiectul lui François Le Vau — rămas, spre deosebire de fratele său, Louis Le Vau, în grațiile supraintendentului — respecta masa pavilionului regelui. Coloanele de ordin colosal, frontoanele și numeroasele statui se organizează într-o compoziție eroico-maiestuoasă avînd drept suport un parter tratat în rustic.

Într-un alt desen pentru fațadă, François Le Vau prevede de fiecare latură a pavilionului central „o galerie și un peristil"[15]. Soluția definitivă era *in nuce*. Dar pînă la optarea pentru ea mai trebuiau să treacă trei ani.

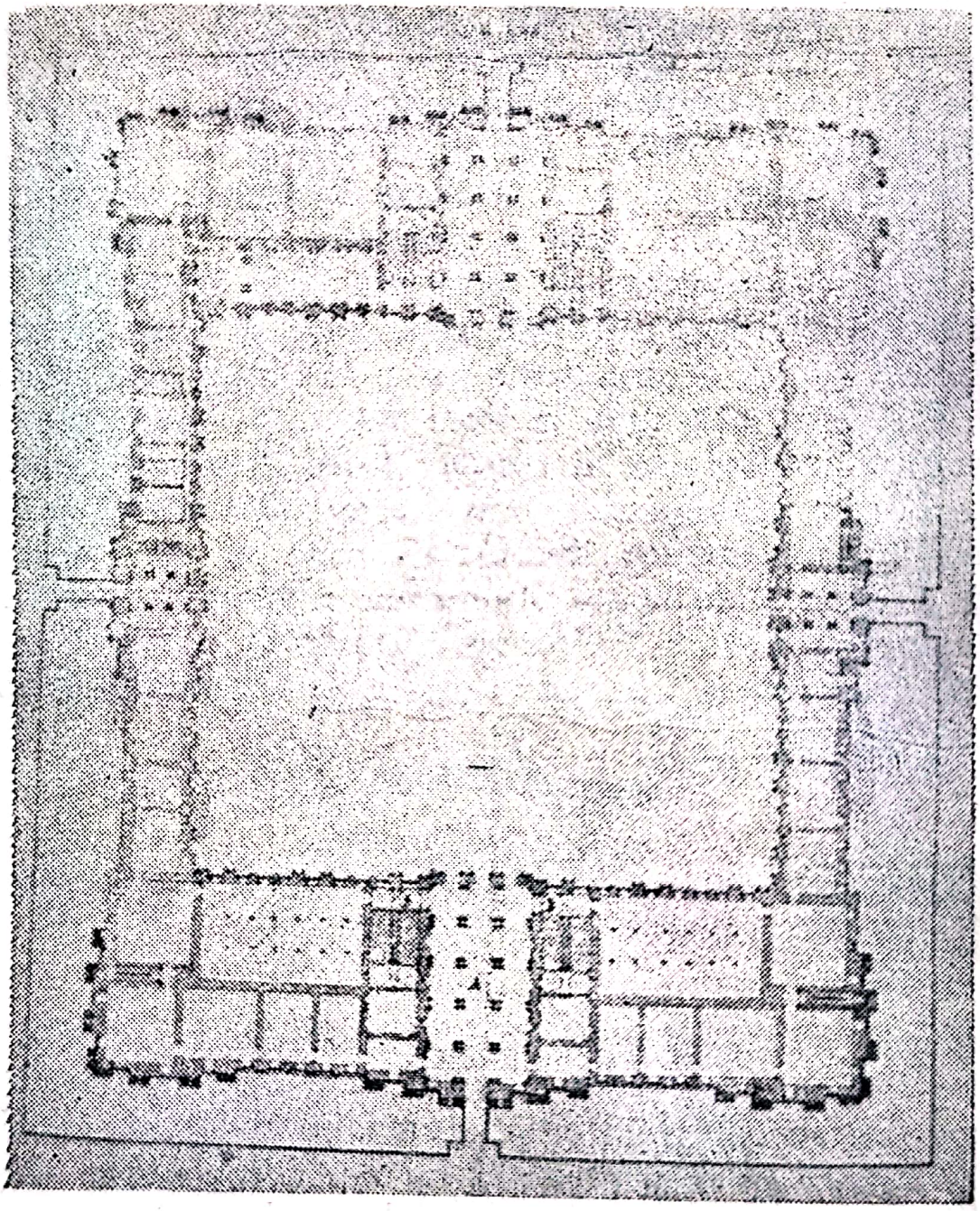
Demn de semnalat este și proiectul lui Jean Marot (1619—1679) inspirat de proiectul lui Lemercier din 1663. El utilizează ordinele suprapuse și tinde să pună în acord fațadele exterioare cu curtea interioară. Avancorpurile sînt străpunse la fiece etaj de o loggie purtînd deasupra acoperișului *à comble brisé* clopotnițe minuscule. Forma pavilionului central este circulară; el se continuă într-un tambur decorat cu urne pe care se sprijină o cupolă decupată în partea superioară pentru a face loc platformei lanternei. În pofida dorinței autorului, proiectului îi lipsește exact obiectul studiului: unitatea vizuală.

PROIECTELE LUI RAINALDI, PIETRO DA CORTONA, CANDIANI

Cum nici unul din proiecte nu satisfăcea exigențele lui Colbert, acesta s-a decis să facă apel la artiști italieni. Drept pentru care la Roma pleacă în vizită abatele Elpidio Benedetti, ce îi prezintă lui Bernini, pe data de 20 aprilie, contestatul proiect al lui Louis Le Vau. S-a susținut că abatele ar fi urmărit să-i zmulgă Cavalerului o aprobare de principiu pentru proiectul lui Le Vau și că

Scanned with OKEN Scanner

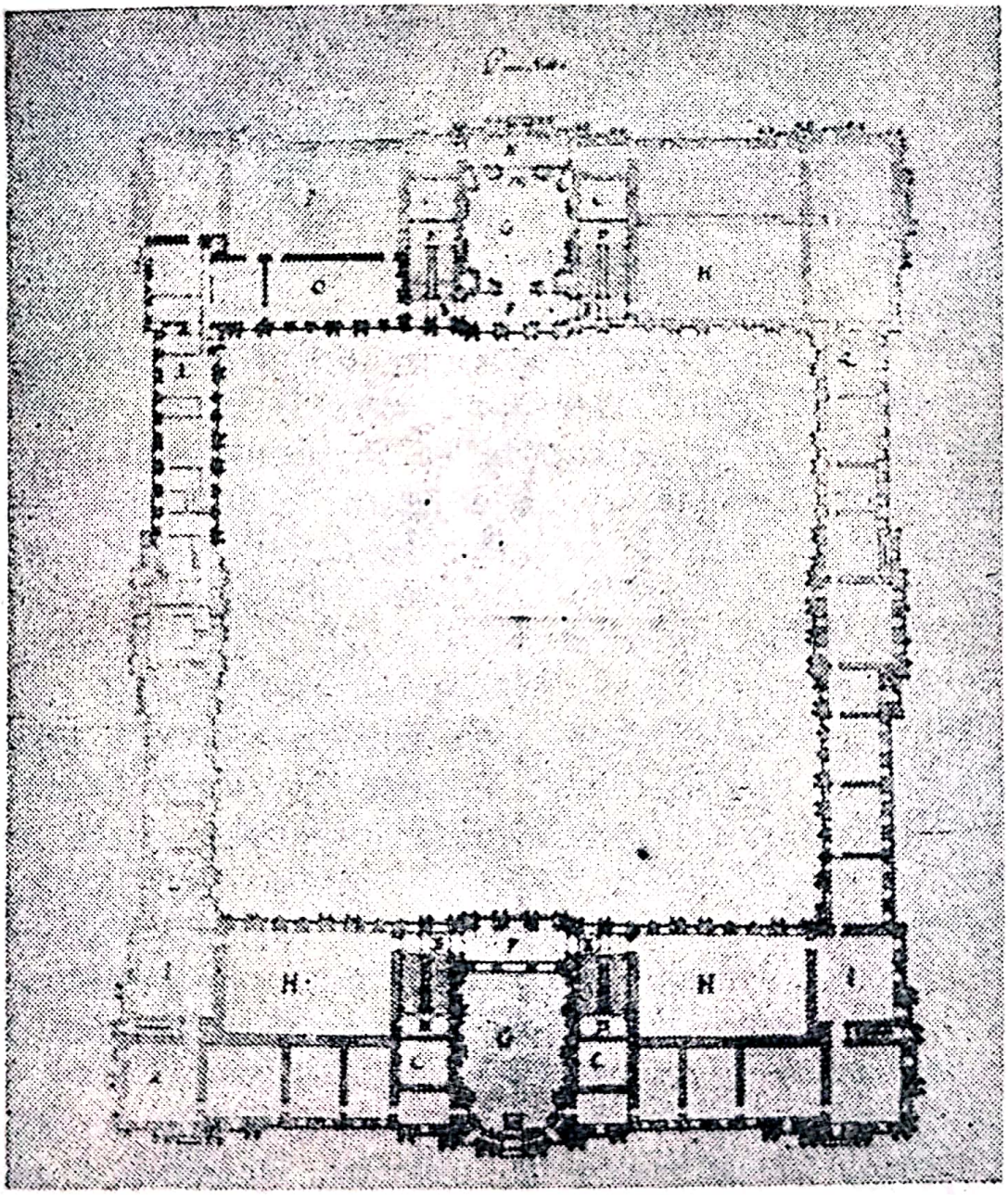
în această operație nu era chiar neinteresat[16]. Oricum, lucrurile au luat o altă întorsătură: la 24 iunie este expediat la Paris primul proiect al lui Bernini pentru aripa de răsărit a Luvrului; pe 15 iulie proiectul lui Carlo Rainaldi era gata de expediere, ca și cel al neidentifi-



XV. Carlo Rainaldi,
Proiect pentru transformarea Luvrului —
planimetria parterului.

Scanned with OKEN Scanner

catului Candiani; Pietro da Cortona, bolnav, îl va trimite abia în luna septembrie[17].
În proiectul lui Rainaldi, aripa vestică se dubla și la mijlocul ei era plasat un pavilion al cărui vestibul era prevăzut cu coloane grupate cîte patru în jurul unei axe, precum la pavilionul sudic al lui Le Vau. Reamenajarea sălii cariatidelor a avut drept urmare, din rațiuni de



XVI. Carlo Rainaldi,
Proiect pentru transformarea Luvrului —
planimetria primului etaj.

Scanned with OKEN Scanner

simetrie, amenajarea la nord a unei săi bazilicale. În aripa de răsărit regăsim aceeaşi dispunere, cu deosebirea că spre curte, de o parte şi de alta a vestibulului, sînt plasate două săli de plan bazilical. În ambele aripi, la primele etaje ale pavilioanelor centrale, Rainaldi prevăzuse capele decorate în interior cu coloane perechi. Forma capelei din pavilionul vestic este ovală în timp ce aceea răsăriteană este rectangulară, cu o absidă semicirculară scobită parţial în zidul faţadei dinspre St. Germain l'Auxerrois.

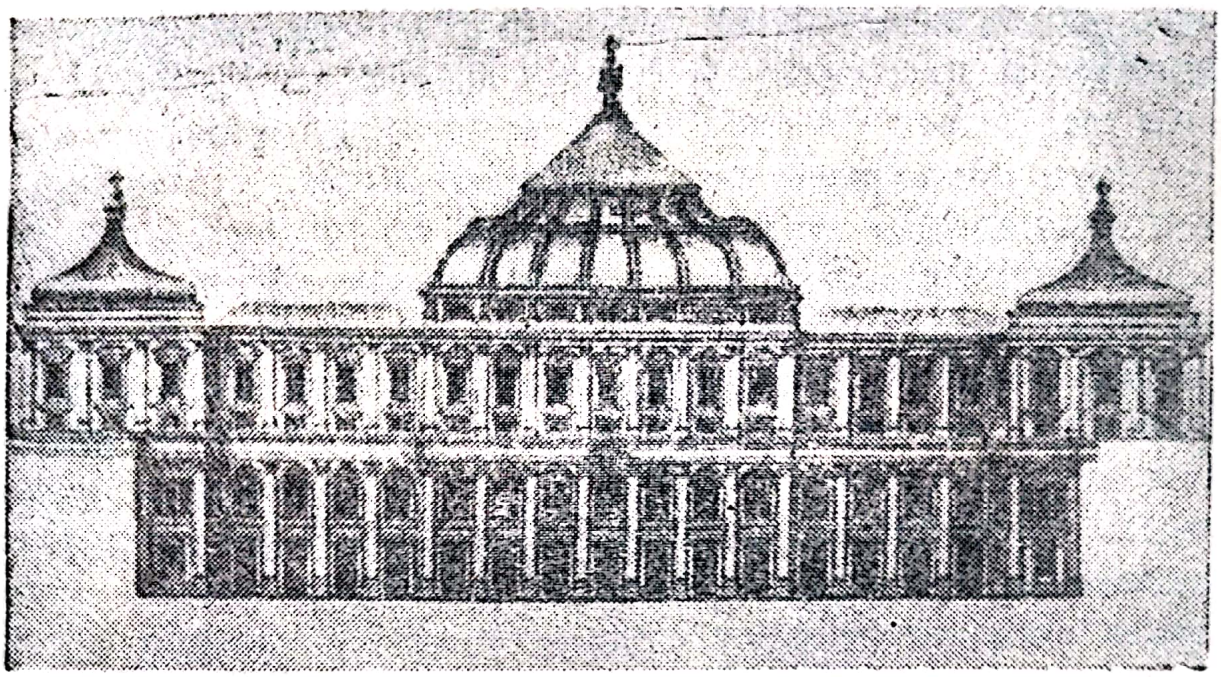
Faţada este de o mare bogăţie ornamentală. Ordinul colosal — din perechi de coloane în cele trei pavilioane şi din pilaştri în restul faţadei — cuprinde două etaje, ferestrele fiind încadrate de semicolonete, susţinînd frontoane flancate de figuri[18]. Pe antablamentul străpuns de lucarne ovale se sprijinea un atic încheiat cu o balustradă cu statui. Deasupra pavilioanelor, peste etajul-mezanin, se aflau cupole ce închipuiau în exterior forma unor coroane, cea din centru avînd un volum aproape triplu faţă de celelalte. În faţadă regăsim motivul palladian al loggiei dar şi motivul antic al ediculului. În întregime, desenul faţadei reflectă preferinţa lui Rainaldi pentru formele clasice masive. Un rol important îl capătă la el elementele menite a frînge aparent continuitatea orizontalelor: lucarne în friză, frontoane frînte, suprapunerea profilului frontoanelor peste antablamentul de deasupra ordinului colosal etc. Ancadramentelor şi decoraţiei sculpturale le revine rolul sublinierii aspectului magnific al edificiului, ca un pandant la măreţia presupusă de ordinul colosal şi la nota fanteziei introdusă de cupolele-coroană.

Această exaltare a decorului nu pare a fi fost pe placul lui Colbert, din moment ce, ulterior, Rainaldi a expediat alte două proiecte mai simple. O notă de sobrietate vizuală părea a conţine proiectul lui Pietro da Cortona, publicat de Noehles, din care s-au păstrat trei de-

Scanned with OKEN Scanner

sene, două reprezentînd aripa de est — cu fațadele spre exterior și spre curte — și unul fațada de vest[19]. Toate cele trei desene prezintă o ordonare asemănătoare a planurilor: două etaje urmate de un mezanin; deasupra antablamentului urmează un etaj ce se desfășoară pe toată lungimea aripii de est (interior și exterior) în timp ce în desenul fațadei de vest este plasat doar deasupra pavilioanelor. Cu cele trei rezalite puternice ale pavilioanelor, cu accentele orizontale date de antablamentele ce separă net ordinele, cu loggia suprapusă peste tripla deschidere a intrării, cu balustrada pavilioanelor prevăzută cu statui deasupra ordinului, fațada spre Saint Germain l'Auxerrois se propune ca o fațadă tipică a unui palat roman. Cele două rezalite ale pavilioanelor laterale se continuă într-un acoperiș de formă piramidală, în timp ce rezalitul central se continuă într-o cupolă ce, împreună cu lanterna, proiectează pe cer un profil fantastic convex-concav imaginînd o coroană, profil temperat într-o clasică rigiditate în proiectarea cupolei pentru San Carlo al Corso (lucrări începute în 1668). În ansamblu, în ciuda unor direcționale subliniate și a avîntului cupolei, compoziția este destul de statică. Contribuie la impresie și modul de tratare al fațadei: cele trei rezalite nu sînt pregnant detașate de elementele de racordare; pe de altă parte, parterul este tratat ca un suport pentru primul etaj și mezanin, din care cauză pare ușor strivit de greutatea ordinului ce unificîndu-le pe verticală are rolul de a susține puternicul antablament, preluînd apăsarea celui de al treilea ordin. În desenul părții dinspre curte a aripii de est, două etaje de loggii sînt unite de un ordin colosal. Mezaninul și etajul superior sînt îmbrățișate de mari pilaștri. Cupola de deasupra pavilionului central are o formă diferită față de cea din desenul fațadei: traseul concav-convex este încoronat pe o piramidă. Modificări prezintă și forma acoperișului de deasupra pavi-

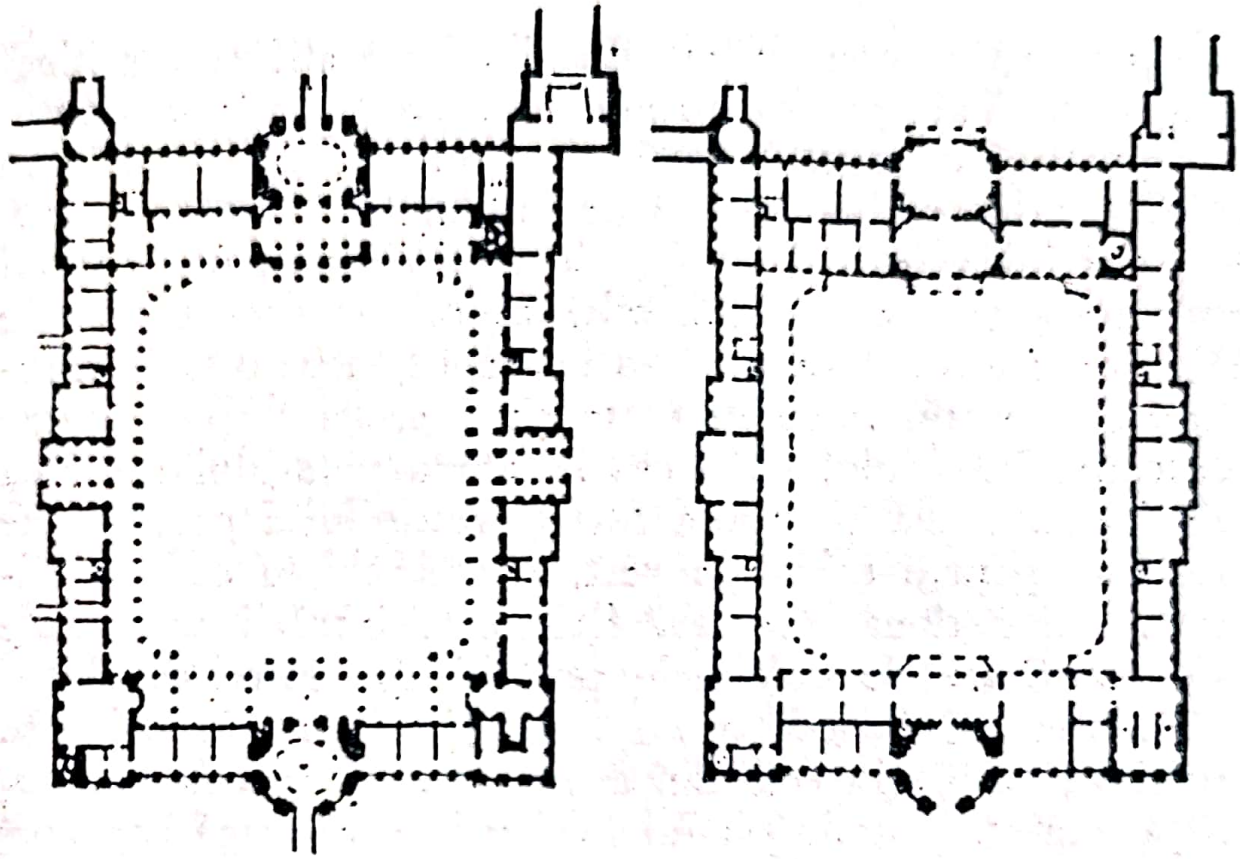
Scanned with OKEN Scanner



XVII. Pietro da Cortona,
Proiect pentru fațada de est a Luvrului.
Din *Recueil du Louvre*, Luvru, Paris.

lioanelor laterale. Mult mai interesant este desenul lui Pietro da Cortona pentru fațada de vest, dinspre Tuileries. Parcă răsuflînd ușurat de constrîngerile impuse de aerul solemn, de reprezentare, necesar aspectului fațadei ce punea palatul în legătură cu orașul, arhitectul își îngăduie aici o mai mare libertate, într-o compoziție aerisită: în fața ei trebuiau să se aștearnă grădini sau curtea turnirelor. Spre deosebire de fațada de est, parterul este tratat aici în rustic, iar ferestrele mezaninului se întrerup pentru a da o respirație mai amplă celor trei deschideri flancate de coloanele duble adosate ale loggiei de la primul etaj al pavilionului central. Aticul de deasupra antablamentului acestuia are rolul unui tambur supraînălțat, decorat cu o balustradă cu statui perechi deasupra pilaștrilor perechi ai ordinului, forma cupolei fiind o variantă mai elegantă a aceleia din desenul părții dinspre curte a aripii de est. Tratarea plastic diferențiată a fațadei, simetria motivelor, mișcarea spre exterior impusă pavilionului central de volumul cupolei sînt calități certe ale desenului fațadei apusene. Pie-

Scanned with OKEN Scanner



XVIII. Candiani, *Proiect pentru Luvru* — planimetria parterului (stînga), și primului etaj (dreapta).

tro da Cortona a încercat să rezolve în desenele fațadelor sale și multiplele neajunsuri provocate de dificultatea articulării pavilioanelor de colț în aripile de nord și sud preexistente. De aceeași problemă s-a ciocnit și misteriosul Candiani, lăudat într-o scrisoare a abatelui Benedetti către Colbert, tocmai pentru acest motiv: ... „*Il pensiero del Candiani mi pare più pellegrino e quello che stimo assai si accommoda più d'ogni altro alli progetti di M. Le Vau, in modo che credo potrà tutto quello, ch'è cominciato, anco nella facciata principale. Egli prende gran sito nelle scale...*“*[20]. Critica abatelui era

* „Gîndirea lui Candiani mi se pare mai deosebită și o apreciez mai mult. Ea se potrivește mai bine decît oricare alta cu proiectele D-lui Le Vau, astfel încît cred că se va putea realiza tot ceea ce s-a început, chiar și în fațada principală. El acordă un spațiu mare scărilor ...“

corectă. În fațada de est Candiani simplificase proiectul lui Le Vau, punînd în mod mai pregnant în evidență, în pavilionul central, curbura vestibulului, mascată în planul arhitectului francez de împingerea în față a axelor și alinierea lor. În aripa de vest a plasat un vestibul în exterior, spre curte: inspirîndu-se din desenul lui Le Vau pentru aripa de sud, l-a conceput ca pe o sală transversală cu trei nave marcate de grupuri de cîte patru coloane. Vestibulul cu acces în afara palatului rămînea de formă ovală și repeta forma vestibilului propusă de Le Vau pentru aripa de vest, cu deosebirea că vizibilitatea celor două axe din flancurile intrării principale sînt obturate de coloanele perechi din interior. Entuziasmului lui Benedetti nu apare justificat în privința scărilor, cel puțin cele din aripa de apus sînt în întuneric complet. Tot de planul lui Le Vau se leagă aspectul aripilor de nord și sud; ele au la etajul întîi, spre curte, terase[21]. La parter, camerele dinspre curte din laturile de est și vest sînt desenate ca încăperi-hală. La etajul întîi camerele sînt dispuse în anfiladă, ca și în planul lui Le Vau.

Pentru proiectele lor, atît Rainaldi și Pietro da Cortona, cît și Candiani, au trebuit să se mulțumească cu gloria de a fi încercat a contribui la măreția Regelui-Soare și cu substanțialele cadouri trimise drept recompensă.

CONTRADICȚIA ÎNTRE PRINCIPIUL FUNCȚIONALITĂȚII ȘI CEL AL EFECTELOR SPECTACULARE. PRIMUL PROIECT AL LUI BERNINI

Pe arenă rămînea doar Cavalerul Bernini, deja iritat de observațiile lui Colbert la primul proiect. Observații

Scanned with OKEN Scanner

de altfel nu lipsite de judiciozitate. Colbert a procedat la o minuţioasă analiză a planului lui Bernini, avînd în vedere necesităţile practice cărora trebuia să le răspundă noul edificiu[22]. Remarcile lui Colbert au adus pentru prima dată în cariera lui Bernini în conflict clar principiul funcţionalităţii cu principiul efectelor spectaculare, căruia îi sînt subordonate toate realizările însemnate ale artistului. Bernini respecta în primul proiect părţile palatului deja construite de Lescot, Lemercier şi Le Vau. Mărginindu-se să înconjoare curtea cu arcade, el acorda atenţie faţadei principale tratînd-o într-o manieră ce amintea dilatarea spaţială exersată de Pietro da Cortona la Santa Maria della Pace. Asupra ei se concentrează de altfel reflecţiile lui Colbert. Oprindu-se asupra sălilor de recepţie cu care Bernini înzestrase fiecare etaj al pavilionului central, el notează că cea de la parter, fiind singura ce asigură accesul în palat, trebuie să fie şi cea mai somptuos decorată, deoarece ea dă prima impresie asupra măreţiei palatului. Ca atare, ea ar fi trebuit să fie mai înaltă decît sălile din acelaşi plan, ceea ce impunea să i se dea cel puţin înălţimea a două etaje, renunţîndu-se astfel la sala ovală de la primul etaj, cu consecinţa firească a micşorării suprafeţei apartamentelor. Pe de altă parte, Colbert critică iluminarea redusă a camerelor de la primul etaj cu ferestre spre galeria exterioară sau spre cele două curţi interioare. Pentru îmbunătăţirea situaţiei, deschiderea galeriei de la etajul superior nu ar fi fost o soluţie deoarece rigorile climei s-ar fi resimţit din plin. În ceea ce priveşte exteriorul, Colbert apreciază faptul că partea superioară a pavilionului oval sugerează o coroană, dar este de părere că ea nu ar fi trebuit reprezentată deschisă. Ministrul apreciază în final desenul faţadei invitîndu-l curtenitor pe arhitect să ţină seama de consideraţiile sale. Un al doilea desen al faţadei de răsărit, unde Bernini transformă traseul convex al părţii centrale în tra-

Scanned with OKEN Scanner

seu concav trăgînd de aici toate consecinţele privitoare la articularea ei cu restul edificiului, este repus în discuţie cu aceeaşi exigenţă[23], fără ca observaţiile să-i fie comunicate însă lui Bernini. Oricum, al doilea proiect dă măsura disponibilităţii lui Bernini faţă de exigenţele comanditarului, fără a marca prin aceasta o cenzurare efectivă a dorinţei de invenţie formală. Efectele plastice obţinute prin jocul convexităţii şi concavităţii era deja experimentat de Bernini, fiind o temă curentă în arhitectura romană a timpului, de ea nefiind străini nici arhitecţii francezi. Unul dintre exemplele cele mai elocvente în acest sens îl oferea Le Collège des Quatre Nations al lui Le Vau, la care ne-am referit deja. La Roma, în 1667, Pietro da Cortona va proiecta faţada concavă a unui palat cu fîntîni ce ar fi trebuit plasat în piaţa Colonna, pe locul actualului palat Wedekind; desenul său va sta mai tîrziu la baza construirii celebrei Fontana di Trevi. La data discutării la Paris a celui de al doilea desen al faţadei de răsărit, transmiterea observaţiilor nu se mai dovedea necesară, întrucît decizia chemării la Paris a arhitectului fusese luată de rege pe considerentul că orice discuţie prin scrisori n-ar fi făcut decît să întîrzie soluţionarea.

BERNINI LA PARIS. PRAGMATISMUL CA CENZURĂ A FANTEZIEI

La 11 aprilie 1665 Ludovic al XIV-lea îi scrie lui Bernini, iar la 18 aprilie papa este solicitat să-l învoiască pe Cavaler pentru a se deplasa în Franţa[24]. Alexandru al XVII-lea, reîmpăcat de curînd cu Ludovic al XIV-lea, acceptă şi, pe data de 29 aprilie Cavalerul şi suita sa se pun în mişcare. Italia este străbătută în marş triumfal, artistul primind, după spusele lui Baldinucci,

Scanned with OKEN Scanner

„dovezi de cinste neînchipuite de la toţi principii“[25]. Pe teritoriul Franţei i se face o primire similară: cu trei zile înainte de a sosi la Paris este aşteptat de caleaşca regală, iar înainte de intrarea în oraş îl întîmpină nunţiul papal, monseniorul Roberti, care îl conduce în apartamentul ce i se rezervase la Luvru. În a treia zi de la sosire, pe data de 4 iunie 1665, Bernini este prezentat regelui aflat la Saint Germain, ocazie cu care artistul îşi enunţă cu emfază programul, îngerul păzitor al finanţelor regatului fiind şi el de faţă. Istoria proiectului lui Bernini pentru Luvru se confundă din acest moment cu confruntarea permanentă cu Colbert[26]. Pe 7 iulie Cavalerul începe să lucreze la proiectul pentru Luvru şi deja după două zile îşi expune ideile în faţa nunţiului apostolic, ambasadorului Veneţiei şi Cavaleriului Paul Fréart de Chantelou, delegat de rege să-l însoţească în timpul şederii sale în Franţa. Întrucît construirea la Paris a unei mari clădiri — a spus Cavalerul — implică dărîmarea unei părţi bune din Paris, „ceea ce ar costa mai multe milioane“, şi fiindcă „cea mai mare parte a clădirii este deja construită [...] n-ar trebui făcute planuri prea mari. Cu judecată bine cumpănită va trebui să cîntărim toate acestea pentru a ne opri la soluţia cu cele mai puţine neajunsuri“[27]. În continuare, Bernini a arătat că la faţada de răsărit a Luvrului „va adăuga apartamente regale înzestrate cu tot ceea ce trebuie pentru a fi, în acelaşi timp, şi confortabile şi măreţe; că, deoarece catul de jos al Luvrului nu este destul de înalt, nu îl va folosi în faţada sa decît ca piedestal pentru ordinul corintic care va fi aşezat deasupra lor; şi că aceste două apartamente regale se vor uni cu vechea clădire care va continua să fie folosită“[28]. Pe 19 iunie, proiectele astfel concepute sînt înfăţişate lui Colbert, care nu se arată prea mulţumit, deoarece pavilionul regelui era prea aproape de Saint Germain l'Auxerrois şi, ca atare, prea expus zgomotului de la Port de l'École, iar coloa-

Scanned with OKEN Scanner

nele vestibulului ar fi putut ascunde privirii pe posibilii atentatori[29]. În ziua următoare proiectele îi sînt prezentate regelui, în prezența aceluiași Colbert. Discuția s-a învîrtit în jurul postamentului pentru aripa răsăriteană, imaginat de Bernini ca un recif, ca soluție alternativă propunînd un ordin rustic. După un schimb de amabilități, regele a declarat că soluția recifului îi plăcea și i-a indicat Cavalerului să facă și un proiect pentru fațada dinspre curte. La 5 iulie era deja gata proiectul fațadei de vest, la 12 iulie cel al curții interioare. În aceeași zi Bernini îi declară regelui că executarea schiței va face ca palatul Luvrului să fie mai presus în frumusețe decît al Vaticanului. Pe data de 19 iulie este prezentat regelui și desenului aripii sudice, dinspre Sena. Din acest moment obiecțiile lui Colbert devin tot mai insistente. Pe 30 iulie el se consultă cu Le Vau și cu Perrault după care îi explică lui Bernini, prin mijlocirea lui Chantelou, că piața din fața Luvrului trebuie să fie destul de mare pentru a permite manevra regimentului de gardă, a cavaleriei și jandarmilor ca și alinierea trupelor în formație de bătaie. Se plînge apoi de dificultățile implicate de demolarea caselor, fiindcă „nu puteai arunca lumea în stradă de pe o zi pe alta; poate că la Roma se obișnuia așa ceva dar în Franța, nu“[30]. Că Bernini nu prea era dispus să ia în serios obiecțiile lui Colbert o mărturisește o scrisoare a sa din 22 iulie adresată ducelui de Modena: „Fără să dărîm nimic — se spune în ea — am edificat un palat care prin bogăția și măreția sa va fi în mod sigur cel mai bun din cîte există“[31].

Motivele tensiunii între Bernini și Colbert au fost expuse de Charles Perrault în *Memoriile* sale: „Cavalerul — scrie Perrault — nu intra în nici un detaliu, nu visa decît să facă mari săli de comedie și de ospețe, și nu-și dădea deloc osteneala să aibă în vedere toate comoditățile, exigențele și împărțirile necesare ale spa-

Scanned with OKEN Scanner

ţiului locuibil; lucruri nenumărate şi care cer o aplicare ce nu putea fi asumată de geniul viu şi prompt al Cavalerului, fiindcă sînt convins că în materie de arhitectură el nu excela deloc decît în decoraţii şi maşinării teatrale. Domnul Colbert, dimpotrivă, cerea precizie şi vroia să ştie unde şi cum va locui regele, cum se va putea desfăşura comod serviciul. El credea, pe bună dreptate, că scopul era nu doar de a asigura o bună locuire regelui şi tuturor persoanelor regale, ci şi de a oferi locuinţe comode ofiţerilor, pînă la cei mai mici, care nu sînt mai puţin necesari decît cei importanţi; el compunea neîncetat şi făcea să se compună memorii cu tot ceea ce trebuia să se observe în distribuirea diferitelor spaţii de locuit şi îl obosea pînă la limită pe artistul italian. Cavalerul nu înţelegea nimic şi nu vroia să înţeleagă nimic din toate aceste detalii, imaginîndu-şi că era nedemn de el să se coboare la aceste amănunte“[32].

Şi într-adevăr, Cavalerul chiar nu avea de gînd să se coboare la asemenea detalii. Concepţia lui despre artist ca făuritor al acelui *bel composto* rezultat din unificarea arhitecturii cu pictura şi sculptura[33] exclude aprioric luarea în considerare a oricăror elemente capabile să îl distragă pe creator de la demersul său. Bernini îi declară lui Chantelou, după întrevederea cu Colbert din 30 iulie, că „în ceea ce priveşte casele dărîmate, asta nu era în nici un caz treaba lui [...] era de ajuns că îşi dădea toată osteneala pentru latura de creaţie; celelalte lucruri [...] puteau chiar să dăuneze actului creaţiei dacă se lasă copleşit de ele...“. Pînă la sfîrşitul călătoriei, Bernini şi-a urmat destul de coerent programul punctînd în special pe efectele de grandoare ce i se păreau ireconciliabile cu alte exigenţe. Cînd Colbert îi cere să gîndească la amenajarea locului gol între Luvru şi Tuileries pentru a putea

Scanned with OKEN Scanner

fi folosit la sărbători şi turniruri, se apucă de lucru şi desenează un teatru cu două faţade de forma unor arce de cerc în laturi şi convexe la mijloc. Lui Chantelou îi spune că s-a gîndit să conceapă un fel de amfiteatru inspirat de Colosseum şi de teatrul lui Marcellus, capacitatea fiecărei feţe urmînd a fi de 10 000 persoane ce ar fi putut urmări spectacolele, desfăşurate fie în partea dinspre Luvru, fie în partea dinspre Tuileries. Amfiteatrul, în mijlocul căruia urma să se afle un amplu apartament rezervat principilor străini în vizită la Paris, ar fi fost decorat cu un ordin colosal, iar faţada de 70 *toises* ar fi depăşit cu 10 *toises* pe cea a Luvrului[34]. În acelaşi spaţiu Bernini se gîndise să pună două coloane asemănătoare cu cea a lui Traian, iar între ele, pe un soclu, statuia ecvestră a regelui. Observaţia lui Roland Fréart de Chambray[35], aflat de faţă, precum că palatul Tuileries va apărea astfel mai mic decît în realitate nu l-a tulburat pe Bernini. El a replicat senin că noul edificiu se va potrivi cu Luvrul.

CONTRAOFENSIVA ARHITECŢILOR FRANCEZI ŞI APARENTA IZBÎNDĂ A CAVALERULUI

Între timp, contraofensiva arhitecţilor francezi se şi organizase. La 4 august, Le Nôtre îl anunţă pe Chantelou că Le Vau mersese la rege cu un nou proiect apreciat de el personal ca fiind foarte frumos. Două zile mai tîrziu Colbert „vizitează" Luvrul însoţit de acelaşi Le Vau. Din sursă indirectă, Chantelou află pe 8 august că lui Mansart îi plăcuse planul Cavalerului pentru Luvru şi era dispus la o înţelegere cu acesta în cazul cînd i s-ar fi cedat decoraţia interioară. Parcă prelungind criticile arhitecţilor francezi, Colbert îi lasă

pe 19 august lui Bernini un memoriu indicînd toate elementele necesare pentru a asigura confort în apartamentul regelui, al celor două regine, al delfinului şi în apartamentele destinate slujbaşilor importanţi. Îi cere de asemenea să prevadă săli de banchete şi baluri, o fastuoasă bibliotecă, să proiecteze un teatru pentru serbările publice, dansuri pe cai, carusele şi petreceri, cît mai cuprinzător. Se revine asupra ideii că aripa de răsărit nu este proprie pentru a-l găzdui pe rege şi se cere reproiectarea laturii de sud, urmînd ca în palat să fie prevăzute locuinţe pentru funcţionarii superiori ai statului şi ofiţerii casei regale. La începutul lui septembrie, pe cînd Bernini era în plină febră creatoare şi aproape dusese la bun sfîrşit portretul regelui, început pe 24 iunie, Chantelou este pus la curent cu faptul că Le Vau, Le Brun şi Mansart se hotărîseră să facă împreună un proiect. Zvonul reflecta în mod corect starea de spirit a arhitecţilor francezi. Le Vau în special nu putea sta cu braţele încrucişate văzînd cum planurile sale sînt abandonate, iar aripa de sud ameninţată cu distrugerea, ca şi Collège des Quatre Nations, în cazul cînd s-ar fi pus problema construirii unei mari pieţe exact pe locul său.

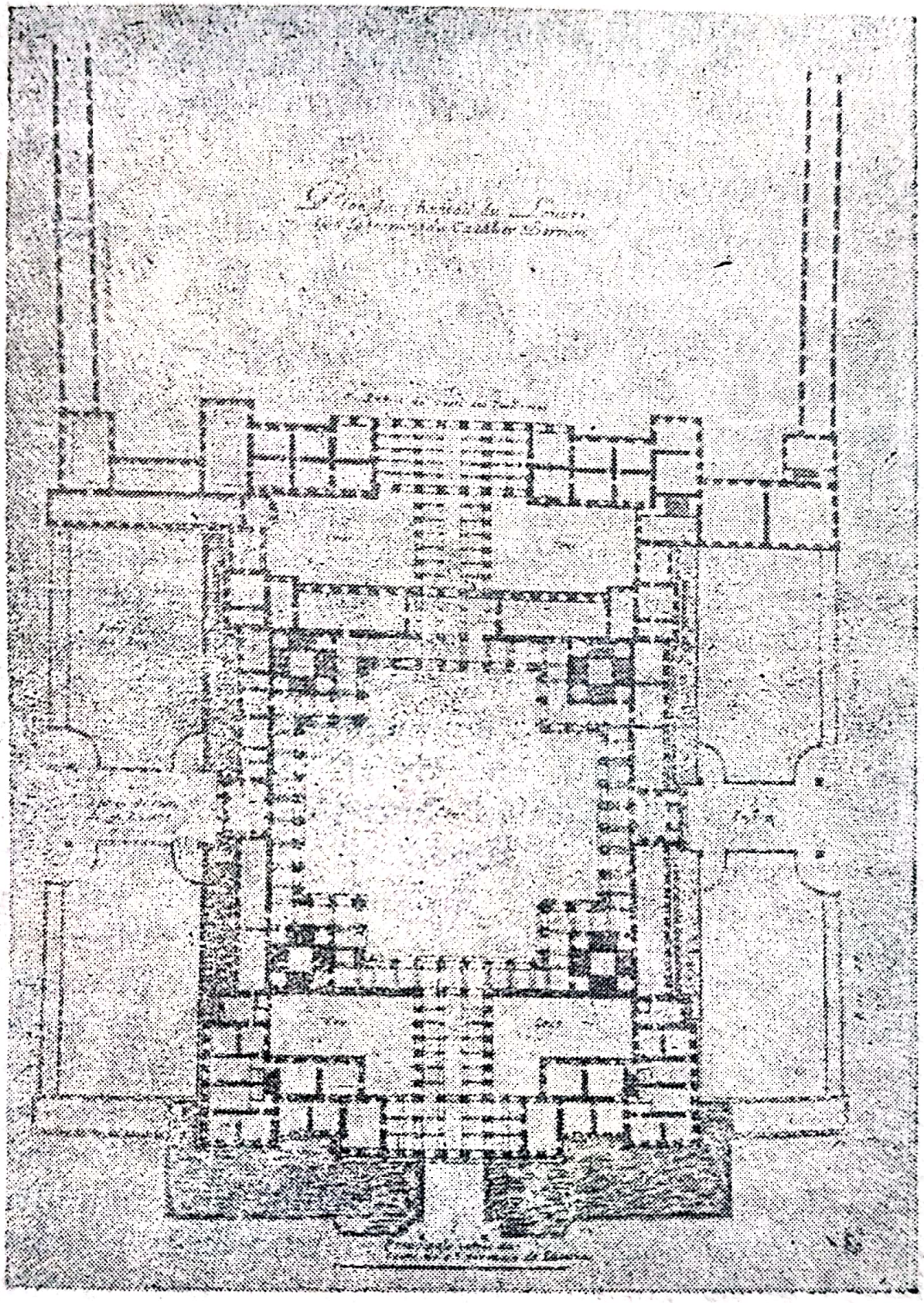
Starea de permanentă nemulţumire a Cavalerului nu era de natură să ofere prea multe motive de linişte colegilor săi francezi ce vedeau repuse în discuţie majoritatea înfăptuirilor intrate în patrimoniul unei tradiţii. Singurul edificiu din Paris faţă de care nu a precupeţit laude a fost palatul Luxembourg[36]. Acoperişurile palatului Tuileries i se păreau peste măsură de înalte şi explică motivele ajungerii în această situaţie inventînd o istorioară despre un nobil căruia valetul servindu-i băuturi tot mai reci nu-şi dă seama de nocivitatea plăcerii încercate decît în ziua cînd se îmbolnăveşte[37]. Parisul i se pare, privit de la Meudon, o masă dezordonată de coşuri semănînd cu un pieptăne

Scanned with OKEN Scanner

de dărăcit. Termenul comparației rămîne, evident, Roma, unde monumentele importante, San Pietro, Capitoliul, palatul Farnese, Montecavallo, palatul San Marco, Colosseumul, palatul Cancelariei și altele, îi dau „măreție și o înfățișare falnică și impunătoare“[38]. După vizitarea bisericii Val-de-Grâce, vorbind despre cupola bisericii căreia Gabriel Le Duc îi lăudase proporțiile asemănîndu-le cu cele ale cupolei bazilicii San Pietro, afirmă că puseseră „o pălărie prea mică pe un cap prea mare“. La Saint Cloud critică jocul apelor, găsește cascada prea artificială, ceea ce îl pune pe gînduri imediat pe Domnul, fratele regelui[39]. La Versailles, unde Le Nôtre îi prezintă castelul și grădinile reușește cu greutate să emită aprecieri convenționale[40]. La Saint Denis, bazilica, necropolă a regilor Franței, face cîteva remarci macabre și ieșind în grădină caută imediat o soluție pentru mărirea corului, ceea ce îl înspăimîntă pe Colbert[41]. Vizitînd Sorbona, bolta bisericii i se pare prea joasă, găsește defectuoasă proporția statuilor din nișă, critică pilaștrii de colț dubli și lipsa de simetrie a porților capelei, propune schimbarea amplasamentului mormîntului lui Richelieu sub cupolă[42]. Pe scurt, fără a face nici un efort, își creează reputația de orgolios ce strîmbă din nas în fața oricărei opere. Prudent, Bernini laudă permanent inteligența regelui și în multiple ocazii se prevalează de aprecierile pozitive ale acestuia la adresa proiectelor sale. În chip diplomatic, regele remarcă la o discuție: „El nu laudă prea multe lucruri“.

Observațiile lui Colbert îl fac să mocnească. Cînd adjunctul acestuia, tînărul arhitect Claude Perrault, însărcinat cu supravegherea lucrărilor pentru Luvru, îndrăznește să formuleze unele păreri, explodează spunîndu-i că „înțelegea să țină seama de sfaturile lor

Scanned with OKEN Scanner



XIX. Gian Lorenzo Bernini,
Al treilea proiect pentru Luvru —
planimetria generală. Gravură de Jean Marot.

Scanned with OKEN Scanner

cînd era vorba de ceva ce privea comoditatea apartamentelor, dar în ceea ce priveşte compoziţia proiectului, ar trebui să existe unul mult mai priceput ca el [...]; în privinţa asta, el, Perrault, nu era vrednic nici să-i cureţe talpa pantofilor".

În pofida discuţiilor de tot felul şi a sfintei orori încercate de Bernini faţă de şedinţele convocate de Colbert pentru discutarea detaliilor planului — participanţi fiind de regulă, în afară de cei doi, arhitectul Perrault, intendentul construcţiilor regale La Motte, antreprenorul Luvrului Mazière, antreprenorul zidăriei Bergeron, „controlorul de calitate" Madiot, Paul Frèart de Chantelou şi Roland Frèart de Chambray —, planurile avansează ţinîndu-se cont şi de dorinţele comanditarului. Pe 3 septembrie, în atelierul Cavalerului, mutat de pe 20 august de la Luvru în palatul Mazarin unde era mai la adăpost de droaia de curteni ce-l sîcîiau zilnic nelăsîndu-l a se concentra asupra proiectelor sale şi bustului regal, Ludovic al XIV-lea îl vede pe Mattia de Rossi desenînd. Interesîndu-se asupra conţinutului operaţiei i se explică de către Chantelou că „încearcă să scadă din înălţimea primului etaj al corpului central, aşa cum doreşte domnul Colbert, ca să se potrivească mai bine cu clima Franţei". Se mergea aparent spre finalizare. La 16 septembrie în atelier intră Varin pentru a vedea proiectul ce trebuia imprimat pe reversul medaliei comemorative de pus sub piatra de temelie a Luvrului. Pe 31 august începuse deja pregătirea temeliilor, pe fundalul unei atmosfere nu de foarte mare convingere în executarea planului, intuită de Bernini ce se plîngea de întîrzierea excesivă a demolărilor. La data de 17 octombrie, Regele pune sub prima piatră de temelie medalia lui Varin. Părea că totul merge spre rezolvare.

Scanned with OKEN Scanner

DINCOLO DE UTOPIE. GRANDOAREA ŞI SOLIDITATEA CA ARGUMENTE

Proiectul lui Bernini îl putem judeca actualmente după planurile celor două etaje şi al capelei elipsoidale exterioare aripii de nord, cu acces de la etajul întîi al acesteia şi din cele cinci gravuri ale lui Marot reprezentînd: planul general al palatului, faţada de răsărit cu intrarea principală, o secţiune a curţii, faţada de sud şi faţada dinspre Tuileries. Exigenţei apărării, formulată de Colbert, îi răspunde, în primul rînd şanţul cu apă ce înconjoară palatul, lărgimea sa fiind vizibil mai mare pe latura intrării. Adaptîndu-se situaţiei din teren, Bernini părăsise proiectele utopice. Lafont de Saint-Yenne relatează, într-o carte dedicată lui Colbert, că Bernini avea în vedere construirea unei mari pieţe în faţa aripii răsăritene, ceea ce ar fi implicat demolarea tuturor caselor pînă la Pont Neuf şi mutarea bisericii Saint Germain l'Auxerrois. În centrul pieţei ar fi trebuit să stea o stîncă enormă, decorată cu statui alegorice ale fluviilor, divinităţi marine, tritoni ce ar fi vărsat apă într-un bazin de marmură. În vîrful stîncii s-ar fi pus o statuie a lui Ludovic al XVI-lea. Cavalerul ar fi avut intenţia să înconjoare piaţa fie cu o colonadă semicirculară, fie cu grilajuri legînd clădiri pentru corpuri de gardă, surmontate de statui[43]. Este posibil ca autorul relatării, neverificabile altfel, i-a atribuit lui Bernini intenţia reluării la altă scară a fîntînii din piaţa Navona şi a colonadei din piaţa San Pietro.

În proiectul pentru care s-a pus piatra de temelie s-a abandonat ideea curbei şi contracurbei, preferîndu-se formele rectangulare. În interior doar vestibulul din

Scanned with OKEN Scanner

centrul aripii de nord prezintă o formă ovală transversală față de axul intrării; ovală mai este, de asemenea, capela cu acces la primul etaj. Atît fațada către Saint Germain l'Auxerrois cît și aceea către Tuileries sînt formate din două rînduri de încăperi, al doilea avînd deschiderea către curți interioare legate cu curtea de onoare prin peristiluri de coloane. Curtea interioară este pătrată; dispunerea în colțurile ei încă a patru pavilioane adăpostind scările face ca planimetria să pară în cruce greacă. Toate cele patru laturi ale curții prezintă aspectul unic a două etaje de loggii suprapuse rezemate la sud, vest și nord de aripile palatului, în timp ce la răsărit ele joacă rolul de filtru între spațiul curții de onoare și curțile mici[44]. Loggiile suprapuse au un rol funcțional redus la minimum: ele facilitează legătura prin exterior a unor încăperi ale aripilor. Fațada răsăriteană este formată dintr-un pavilion central și două pavilioane de colț, toate la aceleași nivele, în rezalit față de cele două corpuri de legătură. Pe un soclu de stîncărie stă un parter în rustic în mijlocul căruia se deschid trei mari porți cu arcade în plin cintru, cea mai înaltă fiind flancată de două statui ale lui Hercule. Bernini se racordează aici în mod direct la propria sa experiență de la Montecitorio. Ordinul colosal corintic — căruia parterul îi servește de piedestal —, ce ritmează deschiderile celor două etaje, este format în pavilionul central din coloane, iar în pavilioanele laterale din pilaștri. Pe fațadă nu există alt decor în afara ancadramentelor cu frontoane ale ferestrelor. Deasupra antablamentului avînd o cornișă puternic profilată se ridică o balustradă cu statui. Nota de soliditate, de grandoare și de echilibru static degajată de această fațadă este în completă contradicție cu dinamica liniilor curbe, a formelor în expansiune și a decorului aglomerat cu care de cele mai multe ori se

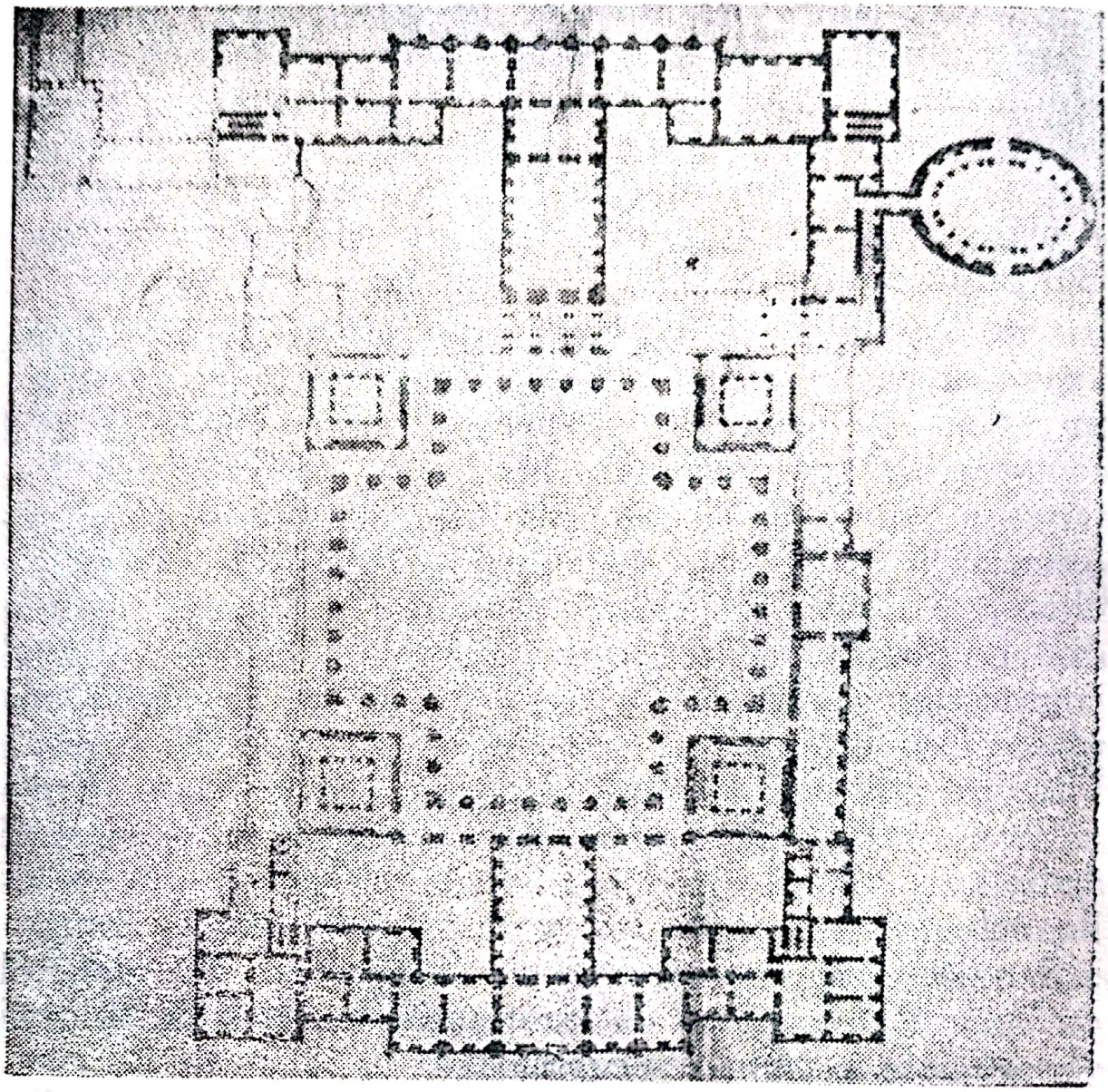
Scanned with OKEN Scanner

confundă arhitectura barocă. În pavilionul central al faţadei dinspre Tuileries deschiderile celor două loggii suprapuse sînt ritmate maiestuos de coloanele ordinului colosal. Oricum, această faţadă, unde în pavilioanele laterale rolul ordinului colosal (pilaştri) este doar de a marca extremităţile masei de zidărie, are un aspect mai puţin solemn.

În fapt, palatul căruia gravurile lui Marot îi fixează imaginea este o construcţie ce înglobează în ea structuri deja existente. În spatele galeriilor curţii se află construcţiile mai vechi ale lui Lescot şi Lemercier. Faţada sudică este şi ea rezultatul transformării şi supraetajării celei a lui Le Vau[45]. Dispare însă simetria bilaterală, sînt înlăturate coloanele ordinului colosal din povilionul central, este eliminată cupola. Aticul comprimat al faţadei lui Le Vau îşi pierde autonomia plastică şi este marcat de un singur rînd de ferestre între primul etaj şi cel de al doilea. Nu se poate afirma că această faţadă, unde reapar ca simple citate pilaştrii ordinului colosal pentru evidenţierea rezalitului pavilioanelor şi balustrada cu statui, este o reuşită compoziţională. Aripa dinspre Sena răspundea, din punctul de vedere al lui Bernini, necesităţii degajării de funcţii superficiale a aripii reprezentative.

Chiar a doua zi după punerea pietrei de temelie, are loc între Colbert şi Cavaler o discuţie destul de vie asupra apartamentelor regale, soldată cu o criză de furie a artistului în faţa lui Chantelou, indignat că se răpeşte timpul şedinţelor de lucru cu „lungi discursuri inutile despre closete şi canale de scurgere". În aceeaşi zi Bernini lucrează la proiectul capelei ovale de pe latura de nord, pe care, aparent calmat, i-o prezintă a doua zi supraintendentului construcţiilor în termeni emfatici: urma să aibă „o cuprindere cît a Rotondei şi o formă elegantă, de un oval perfect".

Scanned with OKEN Scanner



XX. Gian Lorenzo Bernini,
Al treilea proiect pentru Luvru revăzut în scopul legării primului etaj cu capela ovală.
Cabinet des etampes, Luvru, Paris.

ABANDONAREA PROIECTULUI BERNINI. AMBIGUITATEA OPOZIȚIEI CLASIC-BAROC

Pe fundalul schimburilor de amabilităţi, vizitelor protocolare, lichidării conturilor şi bîrfelor, are loc plecarea fără întoarcere a lui Bernini. Peste şase luni, în mai

Scanned with OKEN Scanner

1666, Mattia de Rossi revine, conform promisiunii, în Franţa, aducînd planuri îmbunătăţite. Dar soarta proiectului lui Bernini era jucată. În aprilie 1667, opinia generală consemnată de Vigarani era că palatul nu se va executa dat fiind marea cheltuială, amploarea demolărilor vechiului Luvru, dimensiunile prea mici ale pieţei dinspre Saint Germain l'Auxerrois rezultate din înaintarea faţadei şi, în fine, datorită lipsei de comoditate pentru locuit[46]. În aceeaşi lună se reuneşte un grup de experţi format din Le Vau, Le Brun, Charles Perrault şi fratele său Claude, medic amator în ale arhitecturii, ca înlocuitor al lui François Mansart, mort în 1666. Sarcina lor era să propună soluţii alternative celei a lui Bernini, pentru terminarea Luvrului. La 15 iulie 1667 Colbert personal îl anunţă pe Bernini că datorită cheltuielilor impuse de război, înfăptuirea proiectului trebuia amînată. La data de 23 iunie 1668, proiectul lui Bernini este definitiv înmormîntat deoarece, după acelaşi Colbert, „deşi frumos şi plin de noblețe, era totuşi aşa de prost conceput în ceea ce priveşte comoditatea regelui şi a apartamentelor lui la Luvru, încît s-ar cheltui zece milioane şi el ar rămîne tot aşa de strîmtorat în apartamentul ce trebuia să-l ocupe la Luvru pe cît ar fi şi fără această cheltuială; asta era aşa de puţin convenabil încît înainte de a-şi lua răspunderea să încuviinţeze aşa ceva i-ar fi trebuit zece ordine scrise de la Rege pentru ca să poată fi acoperit"[47]. În 1668, după diferite tatonări, se trece la finalizarea cu o colonadă a aripii de est, după ce, în prealabil, se renunţase la plasarea în ea a apartamentului regal, ceea ce a avut drept consecinţă reamenajarea aripii dinspre Sena, abia terminată de Le Vau. Cum această aripă depăşea în partea de sud colonada începută în 1667, după planul conceput de Le Vau şi desenat de D'Orbay, pavilionul din colţul de sud-est al palatului a trebuit mărit, şi pentru

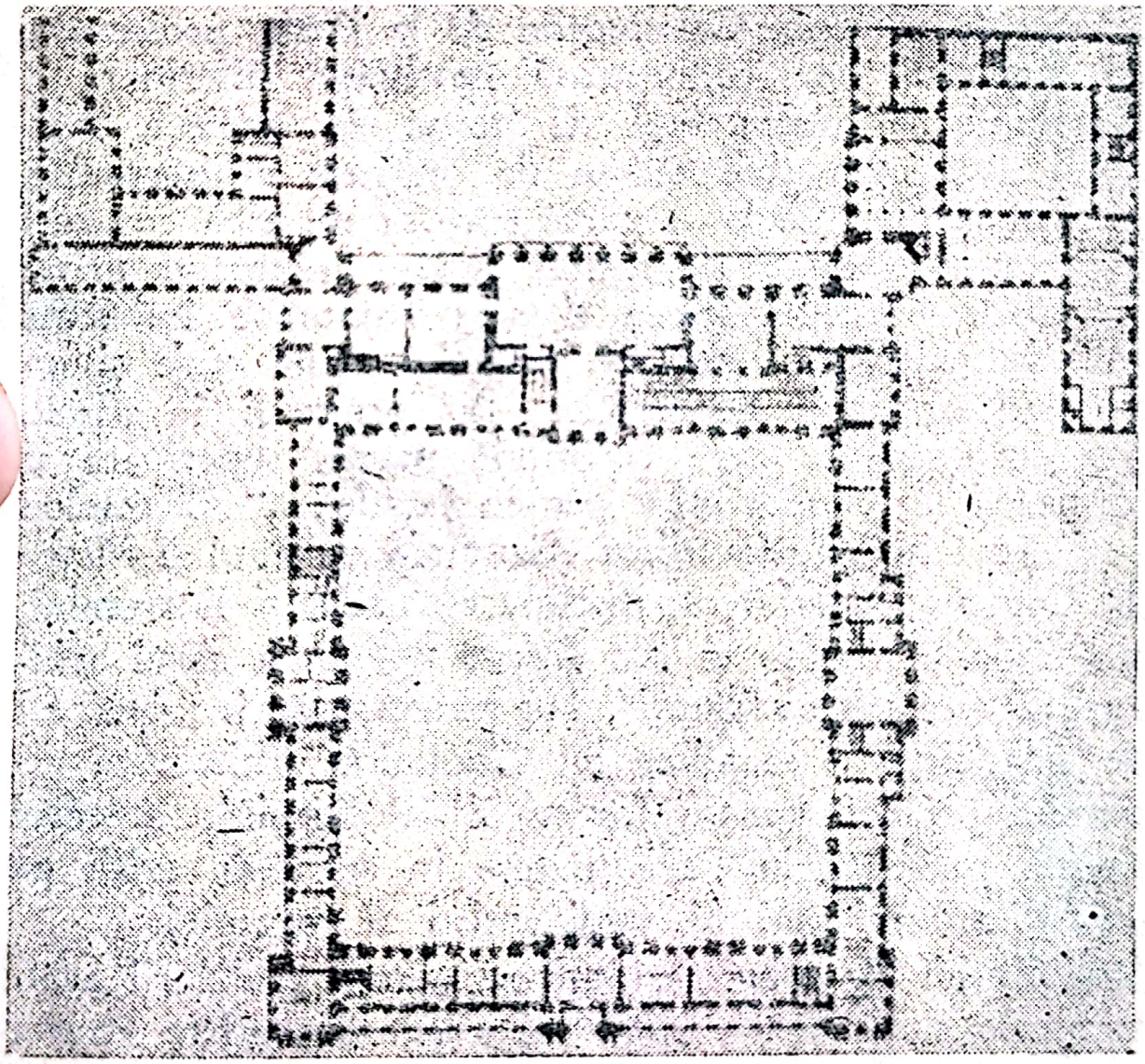
Scanned with OKEN Scanner

respectarea simetriei s-a procedat la aceeaşi operaţie în colţul de nord-est unde, dat fiind faptul că aripa nu s-a dublat, construcţia prezintă un ieşind marcat, acela vizibil actualmente. În această fază a construcţiei se pare că a intervenit mai prompt Claude Perrault, care în fapt doar a revăzut planul lui Le Vau, ocupat în ultimii ani înaintea morţii, survenită în 1670, cu remanierea Versaillesului[48]. Prin mărirea pavilioanelor de colţ se pierdeau raporturile proporţionale între edificiul şi pavilionul central lărgit ca atare şi el, şi decorat cu patru grupuri de coloane duble în loc de două. Lucrările au continuat în ritm susţinut deoarece deja la începutul lui 1669 Colbert ordona ridicarea peristilului pînă la nivelul cornişei şi ridicarea aticului pentru a se putea lucra fără încetare pînă la începutul primăverii. În jurul lui 1670 lucrările pentru colonadă erau aproape terminate. „Parisul a fost salvat astfel — scria Rudolf Wittkower — de onoarea îndoielnică de a adăposti între zidurile sale cel mai monumental palat roman proiectat vreodată. Oricît de splendid ar fi fost proiectul lui Bernini, acea enormă, austeră construcţie ar fi rămas pentru totdeauna un produs străin atmosferei liniştite a Parisului“[49].

Pentru mulţi istorici abandonarea planului Cavalerului marchează în Franţa triumful clasicismului, căruia colonada Luvrului i-a devenit un fel de imagine simbol. Vizita lui Bernini la Paris devine, într-o asemenea viziune, momentul refuzului faţă de baroc al spiritului francez receptiv însă la atitudinea imprimată în Renaştere faţă de clasic[50]. Inconsistenţa unei astfel de poziţii este clară, dacă avem în vedere aderenţa efectivă demonstrată de planurile lui Bernini gravate de Marot la principii compozitive ale Renaşterii, înţeleasă în spiritul său viu, ca o formă de dialog deschis cu antichitatea. Stilistic, faţada de răsărit a lui Le Vau şi Claude

Scanned with OKEN Scanner

Perrault nu poate fi definită rezumativ și raportată la o singură tradiție: ordinul colosal, din coloane libere, situat pe un stilobat înalt are precedente în arhitectura italiană, un exemplu posibil fiind desenul lui Michelangelo pentru Palazzo dei Senatori[51]; împerecherea coloanelor are rădăcinile probabil într-o idee a lui Le Vau pusă în aplicare în fațada către grădina de la Hôtel de Lionne unde apar pilaștri colosali perechi. Anthony Blunt a definit complex colonada Luvrului în



XXI. Louis le Vau și François d'Orbay,
Primul proiect pentru colonada Luvrului.
Din *Recueil du Louvre, fol. 3.*

Scanned with OKEN Scanner

funcție de elementele lexicului folosit de arhitecți, arătînd că în anumite aspecte ea este barocă (prin scara ordinului, varietatea ritmului etc.), iar în altele clasică (prin definirea simplă a maselor, linia dreaptă a fațadei în contrast cu jocul de curbe din desenele proiectanților italieni etc.). O asemenea definire articulată corespunde de altfel unei realități mai complexe: în limbajul arhitectonic al secolului al XVII-lea, atît în Franța cît și în Italia, coexistă elemente de limbaj clasic cu elemente de limbaj ce au servit la definirea barocului. În critica pe care o face Chantelou pe 20 octombrie, înainte de plecarea Cavalerului de la Paris, proiectului lui Rainaldi este concentrată motivația ulterioară a aversiunii neoclasice față de baroc. În proiect, Rainaldi „nu prea ține seama de ordinele arhitecturale, neexistînd nici măcar o parte care să nu aibă cusururi și să nu fie stricată de cartușe și alte ornamente urîte: frontoane cu linii frînte și alte frontoane îmbucate unul într-altul la ferestrele primelor două etaje și un amestec continuu de rezalite la cornișe și, în sfîrșit, trei coronamente care constituie partea superioară și formează un acoperămînt pentru fațade...“ Chantelou nu-i cruță nici pe Landiani (Candiani — n.n.) și Pietro da Cortona; ulterior, în discuție este adus și Borromini, vorbindu-se despre el „ca despre un om a cărui arhitectură este extravagantă“. Ne putem ușor închipui cît de „clasicistă“ i se părea lui Chantelou arhitectura ultimului proiect pentru Luvru a lui Bernini, a cărui simplă prezență la Paris pusese în stare de criză pe unii dintre cei mai de vază artiști ai regatului.

Deși lipsită de orice rezultat pe planul realizării arhitecturale concrete — dacă nu avem în vedere altarul pentru Val-de-Grâce, vizita lui Bernini în Franța a avut rolul de a cataliza discuții, de a provoca interogative și a stimula soluții, de a genera luări de poziții

Scanned with OKEN Scanner

și obliga la delimitări izvorîte din raționamente de ordin practic și artistic. Într-o asemenea situație un posibil conflict ireductibil între limbajul clasicist și cel baroc iese din discuție, deoarece dincolo de aparenta lor incompatibilitate, în proiectul pentru Luvru — cel mai grandios, să nu uităm, palat al epocii — ele conviețuiesc pașnic. Promotorul exemplar al acestei conviețuiri a fost în Franța, involuntar, chiar Bernini.

Scanned with OKEN Scanner

VIII.
Realul şi alegoricul

PERSONIFICAREA REPREZENTĂRII

Către 1617—1618 Bernini execută probabil primul său portret după model: bustul lui *Giovanni Vigevano*, folosit ulterior, după moartea, în 1631, a comanditarului, pentru monumentul acestuia din biserica Santa Maria sopra Minerva[1]. Anterior se pare că mai executase doar bustul episcopului *Giovanni Battista Santoni* (mort în 1592) pentru mormîntul din Santa Pressede. Baldinucci, dornic să acrediteze legenda precocităţii artistice a lui Bernini, pentru a o pune parcă în paralel cu cele scrise de Vasari despre precocitatea artistică a lui Michelangelo, afirmă că bustul lui Santoni fusese sculptat de autorul său la vîrsta de zece ani. Cele două busturi sînt de un realism pronunţat. În privinţa atitudinii personajului, cel al lui Vigevano, reprezentat cu mîna dreaptă la vedere, sprijinită într-o agrafă a pelerinei, reia modelele clasice. Detaliile anatomice ale feţei sînt tratate în ambele cu multă grijă. Impresia de viu este subliniată de expresivitatea ochilor obţinută prin jocul de umbre şi lumini din scobitura pupilei[2]. Aproximativ în acelaşi interval Bernini a sculptat micul portret de marmură de la Galeria Borghese, al papei *Paul al V-lea*. În pofida dimensiunilor sale reduse — are doar 35 cm înălţime — detaliile au o precizie uimitoare. Prin lipsa de rigiditate a pozei, prin tratarea neuni-

Scanned with OKEN Scanner

formă a detaliilor şi prin mobilitatea figurii, bustul lui Bernini se detaşează de convenţiile portretului antic de care rămîne legat tipologic[3]. Noutatea limbajului berninian apare şi aici mai clară dacă o raportăm la portretele convenţionale din Roma celei de a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea. Ele se limitau, cu mici excepţii, la reprezentările figurii defunctului pe pietrele de mormînt. La Roma, după conciliul de la Trento şi ofensiva Contrareformei, tradiţia bustului era în special legată de portretizarea papilor. În mediul roman al Renaşterii tîrzii şi manierismului nu a existat însă nici un sculptor de factura veneţianului Alessandro Vittoria. Multora din portretele sale din teracotă, bronzată sau aurită, el le-a imprimat accentele picturale derivate din stilul dramatic al lui Tintoretto. Pe Bernini, în momentul reevaluării posibilităţilor expresive ale bustului, l-a interesat mai ales singularizarea personajului şi nu stilul exprimării ca atare. Tipul acesta de atitudine a fost adoptat şi în cazul portretelor destinate mormintelor unor personalităţi ecleziastice: bustul monseniorului *Pedro de Foix Montoya* (Santa Maria in Monserrato, Roma), al cardinalului *De Sourdis* (biserica Saint Bruno, Bordeaux), al cardinalului *Roberto Bellarmino* (biserica Gesù, Roma), al cardinalului *Giovanni Dolfin* (San Michele all'Isola, Veneţia). Toate aceste personaje au fost cunoscute de Bernini. Deşi unele portrete au fost executate după dispariţia celor reprezentaţi (Bellarmino moare în 1621, iar bustul nu era încă terminat în 1624; Dolfin moare în 1662 şi cîteva luni mai tîrziu i se face bustul) fizionomia nu este idealizată. Bernini introduce un nou tip de *convenţie* ce am putea s-o numim chiar *realistă*. Personajul este reprezentat fie gînditor şi obosit, precum monseniorul Pedro de Foix Montoya, fie în atitudine devoţională, cu mîinile împreunate, precum cardinalul Bellarmino. De la păr pînă la veşminte totul este tratat

Scanned with OKEN Scanner

cu cea mai mare grijă pentru detalii şi cu intenţia de a-i atribui chipului de marmură rolul de simulator perfect al unei atitudini de moment. Baldinucci povesteşte că în timpul vizitei unui înalt grup de prelaţi veniţi special să vadă portretul lui Montoya, cardinalul Maffeo Barberini, viitorul Urban al VIII-lea, întîmpinîndu-l pe juristul spaniol a exclamat: „Acesta este portretul monseniorului Montoya". După care, întorcîndu-se către statuie, ar fi adăugat: „Iar acesta este monseniorul Montoya"[4].

Toate busturile din anii '20 ale lui Bernini se remarcă prin spiritualizarea expresiei. Majoritatea subiecţilor sînt surprinşi în momentul concentrării interioare, al meditaţiei. Excepţie fac cele două busturi (actualmente în Palazzo di Spagna) transferate din biserica San Giacomo degli Spagnoli în biserica Santa Maria di Monserrato, împreună cu mormîntul Montoya. În catalogul lui Baldinucci ele poartă denumirile sugestive de *Sufletul fericit* şi *Sufletul blestemat*. Databile către 1620, ele, ca tehnică expresivă, se leagă mai mult de *David*. Paroxismul stării sufleteşti sesizat de Bernini prin urmărirea atentă în oglindă a mimicii proprii[5] este aici redat într-o exprimare ce indică o totală adeziune la tipul de studiu al modelului practicat de Michelangelo. În *Jurnalul* său Chantelou consemnează o povestioară a lui Bernini legată de sculptarea mascheronului lui Michelangelo pentru poarta Pia: vechilul cardinalului Salviati îi raportează acestuia că sculptorul înnebunise, dat fiind că de mai multe ori îl surprinsese punîndu-şi valetul să deschidă gura, strigînd apoi întruna la el: „Mai tare, mai tare!"[6]. Verificarea expresiei figurii se încadra la Bernini într-o concepţie mai largă asupra mobilităţii trăsăturilor chipului uman. Deja în formulările sale, notate de Chantelou, revine destul de des elogiul imitării naturii, principiu de bază al teoriei artistice a Renaşterii[7]. „El spunea — relatează Baldi-

Scanned with OKEN Scanner

nucci — că atunci cînd faci portretul cuiva după natură, tot secretul stă în a şti să recunoşti acea însuşire care-i este proprie fiecăruia . . ."[8] Pledînd pentru o preluare selectivă, Bernini refuză net principiul naturalist al imitaţiei. Pe Caravaggio îl critica de altfel cu asprime la Paris. *Ţiganca* (actualmente la Luvru) acestuia i se pare un „biet tablou fără nici un har şi lipsit de originalitate"[9]. Refuzul poeticii lui Caravaggio este de altfel implicat în elogiul continuu al lui Annibale Carracci şi Rafael. *Imitaţia* presupune însă pentru Bernini pe lîngă *selecţie* şi un proces de *corectare* a naturii. În desenul după natură el recomanda ca artistul „să fie cu luare aminte şi să examineze foarte amănunţit modelul, gambele să le facă mai degrabă lungi decît scurte — căci dîndu-le o fărîmă în plus le măreşte frumuseţea pe cînd cu o fărîmă mai scurte devin greoaie —, iar la bărbaţi umerii trebuie făcuţi mai laţi decît se vede de cele mai multe ori în natură şi capul cu ceva mai mic . . ."[10].

FORŢA OBSERVAŢIEI

Raportul echilibrat între *imitaţie — selecţie — corectare* este obţinut de Bernini încă de la început în busturile sale după model. În jurul anilor '30, cu portretele-bust ale lui *Urban al VIII-lea* se deschide seria unor splendide realizări ce impresionează prin profunzimea observaţiei. Detaliile fizice, subliniate, pun în evidenţă o stare sufletească şi caracterizează personajul. Bernini însuşi recomanda întipărirea în minte a trăsăturilor, demne de a fi puse în evidenţă ale modelului; lucrul după desene, credea el, produce „o copie în loc de original"[11]. Familiaritatea cu modelul este motivul pentru care busturile lui Urban al VIII-lea au

Scanned with OKEN Scanner

o forţă de comunicare imediată. Impresia că ele au fost cioplite dintr-o singură suflare nu este deci de atribuit doar abilităţii tehnice a maestrului, ci şi capacităţii sale de a sesiza dominanta majoră a caracterului modelului. Bustul reprezentînd-o pe *Costanza Buonarelli* (Museo Nazionale, Florenţa), amanta lui Bernini mulţi ani înainte de căsătoria acestuia din 1639, este de o acuitate psihologică remarcabilă, expresia pasională a feţei fiind sesizată imediat de spectatorul devenit complice nemărturisit al artistului. Costanza Buonarelli — cum plastic se exprima John Pope-Hennessy — este „sora latină" a Saskiei şi Hélènei Fourment[12]. Era pentru prima dată cînd un artist transpunea în marmură chipul unei femei simple. Artiştii Renaşterii avuseseră o predilecţie aproape exclusivă pentru portretele femeilor nobile, îmbrăcate elegant şi surprinse în atitudini studiate. Tratarea familiară a subiectului — precum făcuse Carpaccio în renumitul tablou cunoscut mai ales sub titlul *Curtezanele* (Museo Correr, Veneţia) — era de fapt cu totul excepţională: chipul feminin era destinat în pictură, ca şi în sculptură, să simbolizeze virtutea şi mai rar viciile. Frumuseţea robustă a trăsăturilor Costanzei, senzualitatea buzelor sale au deschis în sculptura barocă — Rubens făcuse acelaşi lucru în pictură — drumul spre imagini mai puţin convenţionale[13]. O spontaneitate similară a expresiei o întîlnim şi în cele două portrete-bust în marmură ale cardinalului *Scipione Borghese* (Galleria Borghese, Roma), ambele executate în 1632[14]. Bernini îşi surprinde modelul tocmai în momentul cînd rotindu-şi capul se pregăteşte să rostească ceva, buzele fiind întredeschise. Orbitele săpate adînc accentuează acuitatea privirii. Caracterul tranzitoriu al acţiunii este redat magistral, iar dincolo de poză se intuieşte ceva din dimensiunea interioară a personajului care, pînă în momentul executării bustului, avusese deja o familiaritate îndelungată cu artistul,

Scanned with OKEN Scanner

similară celei avute de papa Urban al VIII-lea pe cînd era doar cardinalul Maffeo Barberini. Cele opt busturi dedicate de Bernini lui Urban al VIII-lea demonstrează de altfel o pătrundere progresivă a psihologiei personajului. Ultimul din seria busturilor în marmură (Colecţia principelui Enrico Barberini, Palazzo Barberini, Roma) reia expedientul celor două cute orizontale ale veşmîntului puţin mai jos de articularea claviculei pe stern, folosit cu cîţiva ani mai înainte în bustul lui Scipione Borghese[15]. Chipul papei, extrem de obosit şi marcat de suferinţă este înnobilat însă de o interiorizare reţinută. Bernini îşi retrăia în fond personajul. Identificarea cu el făcea ca detaliile fizice să i se fixeze atît de bine în minte încît procesul de execuţie era mult accelerat. După terminarea primului bust pentru Scipione Borghese o uşoară plesnitură îşi făcuse apariţia în marmură pe locul frunţii. Sculptorul a reluat lucrarea şi în două săptămîni a dus la bun sfîrşit o replică avînd şi un sens polemic cu propria viziune: vivacitatea iniţială este frînată prin corectarea uşoară a unor detalii ale pieptului şi umerilor şi printr-o tratare mai unitară[16]. Oricum, chiar aşa, expresia lucrării lui Bernini este mult mai pregnantă decît a oricărui bust realizat în aceeaşi perioadă de singurul său concurent serios în genul portretului, Alessandro Algardi[17]. Deosebirile calitative între cei doi se estompează însă în momentul cînd intervine problema reprezentării postume sau a efectuării bustului după imagine. Urban al VIII-lea îi ceruse lui Bernini, la puţin timp după ce devenise papă, să sculpteze portretul unchiului său, monseniorul *Francesco Barberini* (National Gallery, Washington) şi al unchiului de al doilea, *Antonio Barberini* (Galleria Nazionale, Roma), asasinat în 1559. Le lipseşte ambelor busturi pulsul vital imprimat de Bernini lucrărilor ce sînt fructul observaţiei directe.

Scanned with OKEN Scanner

În portretul lui Antonio Barberini, pentru prima dată Bernini foloseşte sfredelul la redarea părului şi bărbii. Faldurile uşor rigide ale mantiei aduc şi ele aminte mai degrabă de temperatul clasicism al lui Algardi. Structural, acesta se înscrie pe linia echilibrului compoziţional cultivată de Guido Reni şi Poussin. Mult mai liberă şi mai puţin constrînsă de detalii în portretele postume, arta lui Algardi cîştigă calitativ acolo unde a lui Bernini îşi pierde din vigoare.

MODELUL CA ABSENŢĂ

Nici portretele executate de Bernini după picturi nu sînt foarte concludente. Cele două busturi (1640—1641) ale cardinalului *Richelieu* (marmură: Luvru, Paris; bronz: Sanssouci, Potsdam) au avut la bază triplul portret de la National Gallery din Londra, pictat de Philippe de Champaigne[18]. Pentru bustul lui *Carol I al Angliei*, Bernini folosise ca sursă de inspiraţie triplul portret — faţă şi profil — pictat de Van Dyck[19]. Ambele portrete, atît al cardinalului cît şi cel al lui Carol I (1636), par mai degrabă a transpune vizual ideea ce şi-o făcea artistul despre tipul personajului reprezentat de el: Richelieu este întruchiparea şireteniei tăioase, Carol I — în realitate un suveran destul de influenţabil şi nehotărît —, a autorităţii ce impune prin măreţie. Bernini defineşte cu bustul lui Carol I aspectul formal al portretului princiar. Un pas înainte în aprofundarea acestei tipologii convenţionale, dar corespunzînd unor norme de reprezentativitate impuse de poziţia socială a personalităţii, îl marchează bustul lui *Francesco I d'Este* (Museo Estense, Modena), executat prin 1650—1651 după două portrete în profil ale lui Sustermans şi unul în profil al france-

Scanned with OKEN Scanner

zului Boulanger[20]. Lucrul s-a prelungit timp de paisprezece luni, deoarece la un moment dat Bernini a dat semne de oboseală: nu îi convenea, se pare, absența modelului, fapt pe care îl face cunoscut agentului ducelui, cardinalul Rinaldo d'Este. Detașarea ușor arogantă a privirii, situarea solemnă pe diagonală a cutelor mantiei astfel încît să se formeze unghiuri imaginare cu direcția mișcării într-o parte a capului, cîrlionții perucii bogate, cu două lungi cozi fluturînd pe piept, determină poza maiestuoasă a suveranului. Sîntem la antipodul căldurii umane a portretului pictat în 1638 de Velázquez. Prevalează la Bernini dimensiunea eroică, aspectul simbolic, ce potențînd expresia individuală o artificializează. Atunci cînd spiritualitatea personajului este ea însăși o emblemă a maiestății, Bernini nu mai recurge la expediente formale pentru a eroiza portretul. Portretele papilor nu sînt idealizate și în tratarea masei artistul nu mai introduce agitația din portretele monarhilor. Suveranul-papă este pentru Bernini un personaj a cărui dimensiune interioară, devenită intuibilă prin trăsături, trebuie să reflecte forța spirituală a instituției ce o conduce. Ca atare, sublinierile se reduc doar la accente; stilul din avîntat devine sobru. Un exemplu concludent îl furnizează cele două busturi de marmură ale lui *Inocențiu al X-lea* (Palatul Doria-Pamphili, Roma), realizate, probabil, către 1647—1650. O crăpătură în marmură la nivelul bărbii a făcut ca istoria acestor busturi s-o repete pe cea a busturilor lui Scipione Borghese[21]. Nu ne aflăm departe de tipul de portret papal cristalizat în busturile pentru Urban al VIII-lea. Bernini nu a făcut aici nici o tentativă de idealizare a personajului urît și încrîncenat, cu privirea fixă și străpungătoare, în al doilea bust emanînd mai multă oboseală și părînd mai bătrîn. De data aceasta reprezentarea lui Bernini nu mai este în dezacord cu portretul aceluiași papă, pictat de Velázquez (Galleria Doria-Pamphili, Roma).

Scanned with OKEN Scanner

Bustul aceluiași papă, de Algardi (Galleria Doria-Pamphili, Roma), pare inspirat de lucrarea lui Bernini a cărei tensiune emoțională nu o ajunge în pofida calității ireproșabile a execuției.

BUSTUL LUI LUDOVIC AL XIV-LEA: O LIMITĂ A VIRTUOZITĂȚII

În materie de portrete-bust s-ar părea, la prima vedere, că în jurul anilor 1650 Bernini atinsese o limită a virtuozității. S-a susținut că bustul lui *Ludovic al XIV-lea* (Luvru, Paris) ar fi o reluare în același diapazon a portretului lui Francesco I d'Este[22]. Istoria acestui bust ne este mult mai bine cunoscută decît a oricărei alte opere a lui Bernini[23]. Impresiile consemnate zilnic de Chantelou, coroborate cu considerațiile lui Bernini notate de același, lărgesc mult cadrul cunoștințelor noastre asupra modului de a lucra și ideilor lui Bernini. Cavalerul era preocupat foarte serios de găsirea căilor prin care marmura, lipsită de culoare, putea să redea culorile chipului uman. Într-o discuție declară că sculptorii „nu au avantajul pictorilor care, prin culori diferite, pot face ca lucrurile să se vadă unele prin altele și pot acoperi o frunte cu păr fără să o ascundă privirii"[24]. Sesizase faptul că dacă cineva își vopsește în alb părul, barba, sprîncenele, pupilele și buzele, este recunoscut cu mare greutate. În sprijinul afirmației arată că dacă cineva leșină, „paloarea care i se întipărește pe față este îndeajuns pentru a-l face aproape de nerecunoscut". Datorită acestor motive, pentru „a imita bine modelul" sculptorul trebuie „să facă lucruri care nu există aevea"[25]. Pentru a obține efectul albăstriu al cearcănelor din jurul ochilor, spunea el, „trebuie să sapi în marmură locul unde se află aceste cearcăne pentru a le reda efectul și a în-

Scanned with OKEN Scanner

locui astfel neajunsurile, ca să zicem așa, ale sculpturii care nu poate da culoare lucrurilor“[26]. Conchide că imitarea modelului viu nu este suficientă pentru a produce asemănarea: „modelul nu este identic cu imitația“[27]. Mijloacele pentru a ajunge la asemănare sînt legate de crearea unei iluzii prin diferențele calitative ale suprafețelor. La un moment dat, Bernini observă că gura regelui este asimetrică, că ochii nu seamănă între ei și chiar obrajii se deosebesc[28]. Îi declară însă lui Chantelou că lucrarea îi reușea mai mult decît sperase și că de fapt se preocupa „cu mult zel de *expresia stilistică* (subl. n.) și pentru asta îi trebuia mai mult timp“. Înainte de predarea bustului, Bernini, cu modelul în față, finisează pupilele. Toate detaliile anatomice le studiase cu grija de a nu permite ca redarea unuia dintre ele să altereze impresia de ansamblu. Ochii regelui i se păreau cam lipsiți de viață, dar precizase că aceasta „nu avea importanță pentru sculptură“; în schimb, gura regelui își schimba deseori forma, ceea ce implica multă atenție pentru surprinderea mișcării celei mai potrivite[29]. Mobilitatea portretului îl interesa în chip deosebit, și ca atare și-a studiat subiectul în ipostazele variate ale activității zilnice, făcînd uneori schițe rapide. Toate observațiile îi serveau la clarificarea ideii sale asupra aspectului general al operei. În discuțiile despre rege revine nu o dată numele lui Alexandru cel Mare — simbolul regalității avut în minte de sculptor în timpul lucrului. Comparația Ludovic al XIV-lea — Alexandru se traduce vizual într-o idealizare a modelului: i se atribuie un aspect eroic și maiestuos. Rolul privirii în subliniera calităților eroice ale subiectului a fost considerat decisiv de Bernini; nu întîmplător el a recurs deci la pupila plastică ca mijloc de însuflețire al portretului. Toate detaliile converg astfel în a lega modelul de lumea realului. Atribuindu-i în același timp bustului său

Scanned with OKEN Scanner

capacităţi alegorice — pe care piedestalul (neexecutat) constînd dintr-un glob terestru cu inscripţia *picciola basa*[*30] trebuie să le clarifice —, Bernini abandona interpretările pedestre ale literarului *ut pictura poesis*, în virtutea căruia unui erou i se transferau trăsăturile modelului său antic sau mitologic.

Bustul lui Ludovic al XIV-lea este considerat, pe drept cuvînt, o capodoperă a portretisticii baroce. Iluzia culorii, a energiei şi mişcării, individualitatea expresiei nu sînt mai pregnante în nici o altă operă de acest gen. Faţă de bustul lui Francesco I d'Este, bustul lui Ludovic mărturiseşte cucerirea unei libertăţi expresive maxime. Drapajul folosit cu ingeniozitate imprimă o mişcare violentă de rotaţie bustului, sugerînd participarea la vîrtejul unei bătălii imaginare. Jocul dintre diagonale şi verticale dă, în acelaşi timp, soliditate imaginii construite printr-o mai complexă echilibrare de forţe. În bustul lui Francesco I d'Este mişcarea pe diagonală aproape nu are factori de contrabalansare decît în masa corpului. Decorativismului drapajului din bustul prinţului i se opune accentul de continuare a mişcării conţinut în fluturarea draperiei bustului regelui. Această retorică eliberare de constrîngere este caracteristică pentru ultimele lucrări ale lui Bernini, unde impulsurile aparent contradictorii ale maselor sînt ordonate de direcţionale — precis stabilite.

Portretistica lui Bernini îşi dezvăluie pe deplin semnificaţia doar dacă este comparată cu ceea ce se realizase mai însemnat în Europa timpului. Cum în sculptură nu există nici o personalitate capabilă de o confruntare cu el, personalităţile ce trebuie invocate sînt, inevitabil, Rubens, Velázquez şi Van Dyck.

* „o temelie prea mică".

Scanned with OKEN Scanner

Portretistica berniniană este de pus în directă legătură cu compoziții alegorice de o mai mare complexitate, unde viața personajului devine obiectul unui comentariu vizual savant. Prima dintre ele i-a fost prilejuită de comanda pentru mormîntul papei Urban al VIII-lea, în San Pietro, lansată în 1627 și terminată abia în 1647, la trei ani după dispariția papei. Rupînd cu tradiția deja instaurată de mormintele papale din capela Sixtină și capela Paulină din Santa Maria Maggiore, Bernini se reîntoarce direct la Michelangelo și la mormintele Medicilor. Îl obligase direct și faptul că în fața nișei din dreapta tribunei prevăzută pentru mormîntul lui Urban al VIII-lea se afla mormîntul lui Paul al III-lea de Guglielmo della Porta, mutat acolo în 1627, cînd se luase decizia ca în marile nișe ale stîlpilor de susținere ai cupolei — mormîntul se afla din 1587 în cea sud-estică — să fie plasate statui. Ideea lui Bernini era să creeze un tip de monument mixt, comemorativ și funerar în același timp, în genul monumentului funerar al papei Inocențiu al VIII-lea, ridicat în 1621 prin readaptarea operei lui Pollaiolo (din 1492), cu papa binecuvîntînd deasupra sarcofagului. Monumentul lui Bernini se vrea o alegorie a drumului puterii și virtuții către moarte. El se propune drept o critică indirectă a mormîntului papei Paul al III-lea aflat *vis-à-vis*[31]. Piedestalul acestuia, cu o marcată desfășurare pe orizontală, este perfect vizibil în ciuda dispunerii simetrice în fața lui a două alegorii pe volute, în poziții ce amintesc de alegoriile lui Michelangelo din capela Medici. Alegoriile par astfel a nu intra în raport direct cu piedestalul și cu statuia papei. Se diminuează astfel impactul vizual al spectatorului cu compoziția recompusă de el mental din două tipuri de elemente figurative independente.

Scanned with OKEN Scanner

Bernini, din contră, tinde a da unitate compoziției printr-o compunere a ei pe verticală; elansează în acest scop piedestalul statuii papei prezentat șezînd, cu brațul drept ridicat oblic într-un gest de maiestuoasă, imperială binecuvîntare. În fața piedestalului Bernini a prevăzut sarcofagul papei, la extremitățile căruia a plasat *Caritatea* — la origine cu sînul stîng descoperit pentru alăptarea copilului — și *Justiția*. Ambele sînt în picioare și rezemate de capacul sarcofagului, deasupra căruia moartea scrie pe o tăbliță numele papei. Dacă în opera lui Guglielmo della Porta cele două alegorii au, ca și în cazul mormintelor medicee, o semnificație independentă de statuia comemorativă, în compoziția lui Bernini lectura monumentului are sens doar percepînd ansamblul. Dispunerea în piramidă și pozițiile componente figurative imprimă monumentului un dinamism controlat cu grijă pentru a se evita dispersiunea vizuală. Alegoriile se impun imediat privitorului îmbogățind conținutul spiritual atribuit de Bernini statuii papei, turnată în bronz în 1631. Prezența papei pe tron, în fața propriului sarcofag, este o noutate în arta secolului al XVII-lea.

Din Renașterea tîrzie și pînă în primul sfert al secolului al XVII-lea a dominat tendința de a atribui monumentului de pe mormîntul papei mai ales funcții comemorative. Biserica era aceea care se omagia în memoria dispărutului. Monumentele papale din Santa Maria Maggiore sînt concepute în acest sens. Mormîntul papei Nicolae al IV-lea, de pildă, de Domenico Fontana (1543—1607) se prezenta sub forma unei compoziții în triptic, cu două nișe cu statui ale virtuților încadrînd o nișă centrală unde se afla statuia papei pe tron, binecuvîntînd. Toată compoziția se afla încadrată într-o arhitectură cu semicoloane și pilaștri de ordin compozit. Frontonul în arc de cerc de deasupra nișei era aproximativ egal cu a aticului sprijinit pe antablament. Mormîntul

Scanned with OKEN Scanner

lui Bernini este la antipodul unei asemenea situații vizuale. Sculptorul a vrut să identifice persoana omagiată cu biserica, subliniind astfel caracterul temporal al virtuții și puterii acesteia. Într-o asemenea viziune nu putea lipsi ideea morții și, ca atare, monumentul pe lîngă funcția comemorativă o preia și pe cea funerară. A încercat deci să pună în relație ideea de durată cu ideea de trecere, simbolizată de tiara papală și de silueta morții.

În statuia de marmură (1635—1640) de la Palazzo dei Conservatori, mîna stîngă a papei Urban al VIII-lea nu mai ține tiara: ea descrie un gest ce contrabalansează gestul mîinii drepte rămasă ridicată în semn de binecuvîntare, ca și în statuia de bronz de pe monumentul de la Vatican[32]. Această variație a temei a rămas fără urmări, deoarece diagonala creată de mîini dilata excesiv volumul statuii și sugera o mișcare impulsivă, incompatibilă cu gestul solemn al binecuvîntării.

O comparație a monumentului lui Bernini pentru mormîntul lui Urban al VIII-lea cu monumentul lui Algardi pentru mormîntul papei Leon al XI-lea pune clar în evidență diferența între două viziuni artistice personale, exprimată prin două moduri de soluționare diferită a unei probleme comune. Bellori, care nu-l pomenește pe Bernini decît indirect și cu accente polemice, îl considera pe Algardi unul dintre autorii revirimentului sculpturii „moderne". Etalonul său fiind antichitatea, el nu putea să nu aprecieze limbajul ușor academizat al lui Algardi, elev direct al lui Ludovico Carracci și familiarizat cu operele clasice și ca restaurator[33]. Algardi era un artist cu mai puțină imaginație decît Bernini[34]. Pentru monumentul destinat mormîntului papei Leon al XI-lea a folosit numai marmura albă cu care a placat și nișa. Sîntem departe de vivacitatea coloristică a marmurii monumentului lui Bernini pentru Urban al VIII-

Scanned with OKEN Scanner

lea. Algardi a conceput o compoziţie mult mai simplă. Deasupra sarcofagului a aşezat statuia papei înfăţişat în actul binecuvîntării cu mîna stîngă sprijinită de speteaza tronului. Forma trapezoidală a reliefului de pe sarcofag reia o inovaţie introdusă de Bernini la monumentul abia ridicat, după schiţele sale, în San Pietro, pentru mormîntul Matildei de Canossa (1633—1637). Cele două statui alegorice ale monumentului său — *Prudenţa* şi *Libertatea* — Algardi le-a plasat în exteriorul nişei, în dreptul limitei acesteia. Prudenţa, înfăţişată precum Palas Atena, cu coif şi scut, este inspirată de o statuie antică restaurată de el însuşi. În ansamblu, monumentul lui Algardi este mult mai puţin vivace decît monumentul lui Bernini, iar gradul de complexitate al alegoriei este evident inferior.

Monumentul pentru mormîntul lui Alexandru al VII-lea, executat cînd Bernini ajunsese la o vîrstă destul de avansată (între 1671—1678), spre deosebire de *Monumentul pentru mormîntul lui Urban al VIII-lea*, nu avea, un caracter arhitectonic[35]. Cîteva idei aplicate aici fuseseră exersate de Bernini anterior, în alte lucrări. Statuia papei în genunchi în atitudine de rugăciune derivă din statuia cardinalului spaniol Domenico Pimentel, al cărui mormînt din Santa Maria Sopra Minerva a fost executat (1653—1654) după schiţele lui Bernini. *Monumentul cardinalului Pimentel* se prezintă ca o structură independentă şi probabil că ideea de a-l lipi de zid a intervenit într-o etapă ulterioară, cînd nu a fost găsit un spaţiu potrivit proiectului iniţial. Cele patru Virtuţi —*Credinţa*, *Înţelepciunea*, *Caritatea* şi *Justiţia* — par de aceea foarte înghesuite şi compoziţia în piramidă îşi pierde din eficienţa plastică.

Pentru mormîntul lui Alexandru al VII-lea, sculptorul s-a prevalat însă şi de experienţa dobîndită în timpul lucrului la *Catedra Sfîntului Petru*. Nişa este tratată ca

Scanned with OKEN Scanner

o scenă, iar Virtuţile sînt dispuse în adîncime, ca şi Doctorii Bisericii sub Catedră. Avanscena este acoperită de o draperie de jasp, la extremităţile ei aflîndu-se, în afara nişei, *Caritatea* şi *Adevărul;* în nişă rămîn, aproape ascunse, *Justiţia* şi *Prudenţa*[36]. În intenţiile lui Bernini draperia trebuia să se prelingă pe corpul statuiei *Adevărului,* lăsînd să i se vadă corpul nud. Centrul draperiei era ridicat cu greutate de un schelet de bronz aflat deasupra uşii din centrul nişei.

Pentru monumentul respectiv Bernini a executat el însuşi două modele: unul mai mare, în decembrie 1671, şi altul mai mic, în ianuarie 1672. Opera definitivă, deşi elaborată sub directa lui supraveghere, resimte absenţa continuă a mîinii maestrului, de acum destul de obosit. Echipa ce a lucrat este destul de mare: Michele Maglio a lucrat statuia papei; sienezul Giuseppe Mazzuoli a sculptat *Caritatea,* reuşind să îi transmită o anume forţă emotivă; statuia *Adevărului* i-a revenit lui Lazzaro Morelli, iar a *Prudenţei* lui Giuseppe Baratta; ambele au fost terminate de Giuseppe Cartari, autor al *Justiţiei;* scheletul Morţii a fost turnat în bronz de G. Lucenti; tot el, ulterior, a turnat în bronz şi draperia ce a „îmbrăcat" *Adevărul*[37]. Prea multe mîini au lucrat la acest monument pentru ca el să fie la înălţimea intenţiilor autorului proiectului. Situaţii de acest fel în opera lui Bernini nu sînt de altfel puţine: un exemplu la fel de concludent îl poate oferi monumentul dedicat cardinalului Pimentel unde executorii proiectului au fost Ercole Ferrata (statuia cardinalului, *Credinţa* şi *Înţelepciunea*), Antonio Raggi (*Caritatea*) şi G. A. Mari (*Justiţia*). Este aproape de prisos să subliniem faptul că răspîndirea pe scară largă a limbajului berninian se datoreşte, în primul rînd, colaboratorilor săi direcţi la executarea unor monumente ce poartă amprenta de neconfundat a ideilor maestrului.

Scanned with OKEN Scanner

ALEGORIA ADEVĂRULUI

După căderea în dizgraţie, ca urmare a demolării clopotniţei pentru San Pietro, Bernini a lucrat timp de cîţiva ani (1646—1652) la ceea ce trebuia să fie un grup alegoric reprezentînd *Adevărul descoperit de Timp*, şi din care a reuşit să realizeze doar statuia *Adevărului* (Galleria Borghese, Roma). Prevalîndu-se de un limbaj simbolic intrat în uzul comun, artistul a vrut probabil să răspundă indirect învinuirilor de incompetenţă aduse în legătură cu proiectul clopotniţelor. Lui Chantelou îi povesteşte pe larg cum ar fi trebuit să arate grupul său din care, la data vizitei la Paris, executase doar *Adevărul:* „intenţia lui era să-l reprezinte purtat în aer şi de a arăta în acelaşi timp şi urmările timpului care în cele din urmă distruge şi macină toate lucrurile; în schiţa sa a făcut coloane, obeliscuri, mauzolee, iar aceste lucruri care par răsturnate şi distruse de timp sînt cele care susţin adevărul în aer, cele fără de care n-ar putea sta acolo, aşa suspendat . . ."[38]. Intenţia nu s-a finalizat căci, aşa cum consemnează Baldinucci, în momentul morţii Cavalerului, statuia Adevărului a fost „singura lucrare a dălţii sale care a rămas în posesia fiilor săi"[39]. Nu se poate aprecia deci decît parţial locul ocupat de această sculptură în arta timpului, unde imaginile Adevărului şi Timpului nu lipsesc. Tipul iconografic al Adevărului îl stabilise Cesare Ripa, cu *Iconologia* sa din 1593, unde îl reprezintă ca pe o femeie nudă privind globul solar din propria mînă: el indică prietenia cu lumina.

Genul de reprezentare avut în vedere de Bernini avea antecedente: în palatul Costaguti, Domenichino pictase fresca de plafon *Adevărul descoperit de Timp* în maniera sa mitologizantă. Timpul era în fresca sa simbolizat de carul de foc al zeităţii antice. Timpul lui Dome-

Scanned with OKEN Scanner

XXII. *Adevărul*, xilogravură. Din Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1603, p. 499.

nichino are deci o identitate fizică, este reprezentat de o zeitate către care Adevărul se înalță triumfător, cu brațele ridicate[40]. Bernini, dimpotrivă, voia să reprezinte momentul cînd însuși Timpul dezvăluie Adevărul prin ridicarea vălului ce îl acoperă.

În grupul său statuar artistul a vrut să combine două tipuri deja tradiționale de reprezentare ale timpului ca revelator al adevărului și ca distrugător. O aluzie la

Scanned with OKEN Scanner

XXII. *Adevărul*, xilogravură. Din Cesare Ripa, *Iconologia*, Roma, 1603, p. 499.

nichino are deci o identitate fizică, este reprezentat de o zeitate către care Adevărul se înalţă triumfător, cu braţele ridicate[40]. Bernini, dimpotrivă, voia să reprezinte momentul cînd însuşi Timpul dezvăluie Adevărul prin ridicarea vălului ce îl acoperă.

În grupul său statuar artistul a vrut să combine două tipuri deja tradiţionale de reprezentare ale timpului ca revelator al adevărului şi ca distrugător. O aluzie la

Scanned with OKEN Scanner

efectele distrugătoare ale Timpului găsim în marea frescă glorificînd domnia lui Urban al VIII-lea, pictată între 1633—1639 de Pietro da Cortona pe plafonul salonului de onoare al palatului Barberini[41]. Un cadru arhitectural în prăbuşire, apropiat de figura lui Saturn, indică aici efectele devastatoare ale timpului; Bernini avea intenţia de a le sugera şi el în compoziţia sa prin coloanele şi obeliscurile prăbuşite. Ulterior, Bernini atribuise Timpului Distrugător chipul scheletului înaripat, ca în *Monumentul comemorativ pentru Ippolito Merenda* (San Giacomo alla Lungara, Roma). Motivul scheletului înaripat trebuia să se transforme, în compoziţia neterminată, în imaginea lui Cronos planînd peste ruinuri[42]. Motivul Timpului Revelator ca Timp Distrugător va mai reveni la Bernini. Spre amurgul vieţii, între 1670—1675, a desenat o oglindă destinată reginei Cristina a Suediei. Timpul bătrîn, cu aripile ostenite larg deschise, ridica o draperie de pe oglindă pentru a lăsa să se vadă imaginea crudă a adevărului vieţii[43].

Adevărul descoperit de Timp nu are un termen de comparaţie în sculptura timpului. Subiectul compoziţiei poate fi pus însă în raport cu picturi ale lui Rubens (*Triumful Adevărului*, 1621—1625, Luvru), Poussin (*Timpul salvînd adevărul de invidie şi discordie*, 1641, Luvru). Emfaza picturii lui Rubens, prin care de fapt era glorificată Maria de'Medici, ca şi tonul de ritual dramatic prin care Poussin făcea aluzie la victoria cardinalului Richelieu împotriva detractorilor[44] sînt străine lui Bernini. Simbolul său este mult mai concentrat, mai spiritualizat. Dacă şi-ar fi terminat lucrarea neîndoielnic că ar fi fost probabil una dintre sculpturile unde temeiul alegoriei ar fi scăpat determinărilor curente şi s-ar fi menţinut în sfera exprimării ideii.

Adevărul lui Bernini rămîne, oricum, o sculptură realizată în sine, chiar dacă este doar o parte dintr-o com-

Scanned with OKEN Scanner

poziție mai amplă[45]. Marmura translucidă transmite iluzia unei puternice senzualități, formele corpului feminin sugerînd moliciuni îmbietoare. O asemenea voluptate în tratarea nudului nu se întîlnește în pictură decît la Rubens. Sculptura lui Bernini are în comun cu pictura artistului flamand amplitudinea mișcării nudului; eliberat de povara draperiei, acesta privește cu bucurie extatică apariția Timpului eliberator. Senzația de totală degajare a nudului coincide pe deplin cu vederile lui Bernini despre modul cum trebuie tratat materialul. „Artistul — răspundea el acelora care îl acuzau că drapajul statuilor sale este prea plin de cute și fărîmițat — trebuie să facă astfel ca marmura să i se supună întru totul, îmbinînd pictura cu sculptura. Iar faptul că alți artiști nu au reușit să facă astfel se datora, zicea el, împrejurării că acestora nu le fusese dat un spirit atît de puternic care să facă piatra atît de ascultătoare față de mînă ca și cum ar fi fost aluat sau ceară"[46]. Alegoria neîmplinită iconografic a *Adevărului descoperit de Timp* își găsește împlinirea pe planul stilului, unde se regăsesc toate trăsăturile definitorii ale limbajului berninian.

ALEGORIA RELIGIEI

Catedra Sfîntului Petru (1656—1666) este o operă care prin importanța ei trebuie considerată separat, fără a fi ruptă însă de întregul creației berniniene[47]. Proiectată în strînsă legătură cu baldachinul, ea trebuia să se prezinte de la distanță ca o enormă iluzie picturală, în ciuda caracterului său sculptural. Pe măsură ce vizitatorul, intrat în catedrală, se apropia de baldachin, catedra se desprindea tot mai mult de arhitectură căpătînd relief și punîndu-și în evidență dimensiunile uriașe. Complexitatea tehnică a acestei lucrări este de altfel re-

Scanned with OKEN Scanner

marcabilă: plecînd de la fereastra ce asigură inundarea compoziţiei cu o lumină ireală, se desfăşoară gradat părţile tratate în relief plat, altorelief şi ronde-bosse. Jocul de umbre şi lumini obţinut în funcţie de gradul de luminozitate şi de modul de interferare al luminii din navă cu cea provenită de afară este dozat cu ştiinţă. Lumina directă, razantă, indirectă şi contralumina dematerializează masele sculpturale astfel încît Părinţii latini şi greci ai Bisericii — sfinţii Augustin, Ambrozie, Anastasie şi Ioan Gură-de-Aur — nu depun parcă nici un efort în susţinerea catedrei. Materia întrebuinţată de Bernini a contribuit din plin la potenţarea cromatismului: el a alternat marmura de diverse culori cu bronzul aurit şi stucul. Procedînd aici ca şi la capela Cornaro, Bernini l-a pus pe spectator în situaţia confundării luminii reale cu lumina reprezentată de razele aurite ce prin linearitatea şi rigiditatea lor sugerează, într-un plan simbolic, impactul inexorabil cu prezenţa divină, iar pe plan pur vizual servesc de contrapondere avalanşei de nori cu forme neprecizate.

S-a accentuat în studiile dedicate operei lui Bernini caracterul simulat de aparat de procesiune şi de aparat scenic al catedrei[48]. Fără îndoială că uşurinţa cu care cei patru Doctori ai Bisericii poartă greutatea catedrei la o imaginară procesiune ne face să ne gîndim la un truc scenic: e limpede că puncte de sprijin neaflate la vedere există. Mai mult decît de dorinţa creării unui „aparat" scenografic, Bernini a ţinut cont în soluţia finală de obiectivele simbolice ale lucrării. Lor le-a subordonat şi diferitele tehnici de execuţie ale componentelor ansamblului. Catedra de bronz, deasupra căreia doi *putti* susţin însemnele papale, este o simulare a unui obiect real: catedra de lemn şi fildeş a primului episcop al Romei. Ideea de durabilitate, de stabilitate în timp a instituţiei condusă de Petru era mai precis marcată. Simbolul scaunului se încadrează însă într-o alegorie

mai complexă. Catedra vrea să întruchipeze unitatea bisericii — de rit grec şi catolic — în jurul doctrinei creştine care prin Petru a căpătat o formă instituţională. Prezenţa pe spătarul scaunului a reliefului *Pasce Oves Meas** este o aluzie la misiunea bisericii stabilită de Cristos şi inspirată de Sfîntul Duh, reprezentat în centrul ferestrei din fundal. Înţelepciunea divină are, în alegoria lui Bernini, un pandant în înţelepciunea umană întruchipată de Părinţii bisericii greceşti şi latine.

Deşi compoziţia a fost concepută astfel încît să evoce o atmosferă de apariţie supranaturală, Bernini, prin cîteva mici accente, a localizat-o în orizontul terestru. Dintre nori şi raze apar capitelurile a două coloane ce nu susţin nimic; ele reprezintă o posibilă racordare a operei la un clasicism devenit o emblemă a apartenenţei operei la o artă cu semnificaţii istorice majore. La realizarea catedrei, artistul a trebuit să întrebuinţeze un număr destul de mare de colaboratori. Caracterul unitar al operei a fost obţinut însă datorită unei implicări permanente a sculptorului în toate fazele execuţiei: de la proiect pînă la modelarea detaliilor şi finisarea pieselor turnate în bronz. Centrul de interes vizual al compoziţiei îl constituie scaunul sfîntului Petru susţinut de cei patru Părinţi ai Bisericii în atitudini elocvente ce se completează reciproc. La efectul unitar final Bernini a ajuns însă după cîteva etape de proiectare păstrate în desenele de la Windsor. O gravură a lui De Rossi ne prezintă o soluţie apropiată de cea finală, unde însă din fereastra cu Sfîntul Duh pictată de G.P. Schor nu mai pleacă razele imitate, urmarea constînd în revărsarea întîmplătoare a luminii peste gloria îngerilor intraţi astfel în edificiul bazilicii dintr-un spaţiu fără coordonate.

* Păstorește oile mele.

Scanned with OKEN Scanner

Coerența ansamblului este și rezultatul evoluției reflecției în funcție și de probe de adecvare la ambient, făcute cu modele de mărime naturală între 1658—1660. Opera îl preocupa atît de mult încît și în timpul vizitei în Franța nu scăpa ocazia de a face din ea un „obstacol de netrecut"[49] pentru justificarea plecării. Alegoria triumfătoare a credinței propusă de el cu mijloace expresive îndrăznețe este poate, una din piesele cele mai definitorii pentru aspirațiile artistice dintr-o etapă istorică de cristalizare a unui limbaj artistic născut în clima spirituală a ofensivei Contrareformei.

ALEGORIILE NATURII

Plimbîndu-se într-o seară prin Paris, Bernini a oprit caleașca pe Pont-Rouge cel puțin un sfert de oră, după care s-a destăinuit lui Chantelou: „Iată o priveliște frumoasă, eu sînt un bun prieten al apelor; fac bine firii mele"[50]. În același oraș contemplase Fîntîna Inocenților a lui Jean Goujon și Pierre Lescot și o găsise foarte frumoasă[51]. Pe 26 iulie 1665 vizitează Saint-Cloud care îi place „datorită vederii frumoase și a jocurilor de apă". A desenat chiar o cascadă naturală ce ar fi putut fi pusă în fața marii fîntîni arteziene; se îndoia însă că ideea sa va plăcea deoarece „aici oamenii nu sînt obișnuiți cu lucruri naturale"[52].

Interesul lui Bernini pentru fîntîni se trezise de timpuriu, ca urmare a convingerii că apa poate unifica arhitectura cu sculptura în compoziții de o expresivitate inedită. Inversînd situația existentă în secolul al XVI-lea, Bernini face ca apa să devină elementul vizual cheie în proiectarea unor fîntîni. Factorul ludic nu trebuia, în concepția lui, să acopere semnificația posibilă a monumentului. Baldinucci menționează că „părerea lui era că

Scanned with OKEN Scanner

un bun arhitect trebuie, atunci cînd face proiectul unei fîntîni, să se gîndească totdeauna la un înţeles adevărat sau la o semnificaţie care să trimită la ceva înalt, fie acesta adevărat sau închipuit"[53].

În secolul al XVI-lea aproape pe tot teritoriul peninsulei se impusese modelul de fîntînă florentină unde partea arhitectonică era predominantă. La mijlocul secolului, împreună cu Vasari, Bartolomeo Ammannati construise pentru Iuliu al III-lea nimfeul de la vila Giulia, constînd din fîntîni şi grote pe trei nivele. Acelaşi Ammannati, reîntors la Florenţa, a elaborat proiectul fîntînii din Salone del Cinquecento din Palazzo Vecchio, pentru ca între 1563—1575 să execute *Fîntîna lui Neptun*, în piaţa Signoriei. În locul axului central prin care ţîşneşte apa a instalat marea statuie a lui Neptun ce domina un bazin jos pe care erau aşezate nimfe cu corpuri prelungi şi sinuoase de factură manieristă. Tipul fîntînii florentine s-a răspîndit pînă în sud. Între 1547—1557, la Messina, Giovanni Angelo da Montorsoli, elev al lui Michelangelo, instalase două fîntîni — a Orionului şi a lui Neptun — de inspiraţie manierist-florentină. În 1573, în Piazza del Pretorio din Palermo s-a construit o mare fîntînă cu terasă în jurul unui bazin suprainălţat şi cu bazine intermediare la nivelul solului, separate de scări avînd balustrade decorate cu statui. Elementul central al fîntînii este aici, şi el, de inspiraţie florentină.

O primă încercare de îmbinare a arhitecturii şi sculpturii o făcuseră la Roma, în 1685, Giacomo della Porta şi sculptorul florentin Taddeo Laudini, în *Fontana della Tartarughe* (*Fîntîna broaştelor ţestoase*) din piaţa Mattei. La Roma însă, ulterior, proiectarea fîntînilor se făcea în termeni arhitectonici, decoraţia sculpturală lipsind adesea cu desăvîrşire, precum în cazul fîntînii de la Loreto, proiectată în 1604 de Domenico Fontana şi Carlo Maderno. Acelaşi Fontana proiectase la Napoli, în 1600,

Fîntîna lui Neptun din piaţa Bovio, printre colaboratori numărîndu-se şi Pietro Bernini, tatăl lui Gian Lorenzo. Acesta a executat primul său proiect integral de fîntînă unde jocurile apei unifică arhitectura şi sculptura în 1629: este vorba de *Fontana dell'Aquila* (*Fîntîna vulturului*), în vila Mattei, operă dispărută, dar a cărei imagine au transmis-o gravurile timpului. Ea era formată dintr-un bazin jos de forma unei cochilii susţinut de trei delfini aşezaţi pe un recif. În bazin erau înfipte vertical alte trei cochilii deasupra cărora parcă, abia sosit din zbor, pe o stîncă, stătea un vultur uriaş cu aripile deschise[54]. Apa şi sculptura nu mai apar aici ca termeni opozabili, precum în fîntînile din secolul al XVI-lea. Însuşi Bernini se mărginise într-o operă de tinereţe să procedeze conform schemei: sculptura *Neptun şi tritonul* pentru vila Montalto (Victoria and Albert Museum, Londra) era plasată pe marginea unui bazin oval de mari dimensiuni, proiectat la sfîrşitul deceniului al optulea al secolului al XVI-lea de Domenico Fontana[55] şi înconjurat de o balustradă cu statui antice. Sursa de inspiraţie i-a oferit-o lui Bernini pasajul din Cartea I a *Metamorfozelor* lui Ovidiu, unde este descrisă decizia lui Jupiter de a face să înceteze potopul, decizie pusă în practică de Triton — reprezentat sunînd din scoica sa — sub supravegherea lui Neptun[56]. Tot din *Metamorfozele* ovidiene erau inspirate şi scenele reprezentate pe basoreliefurile ce din 1569 împodobeau celebrul Viale delle Cento Fontane din parcul vilei d'Este de la Tivoli. Fîntînile comandate aici de Ippolitto al II-lea d'Este erau, prin aspectul lor fantezist, departe de schematismul fîntînilor romane ale timpului. Numai ele pot fi considerate o anticipare a imaginativelor fîntîni berniniene. Ideea bărcuţelor de piatră plasate pe Viale delle Cento Fontane de la Tivoli a fost reluată de altfel de *Fontana della Barcaccia* din Piaţa Spaniei (1628—

Scanned with OKEN Scanner

1629), operă atribuită de unii exegeți lui Pietro Bernini, iar de alții lui Gianlorenzo[57].

„Bărcuța" din piața Spaniei are sculptată la proră emblema casei Barberini, iar din deschizături țîșnesc de jur împrejur jeturi de apă. Se pare că Bernini ar fi vrut să simbolizeze cu opera sa militantismul contrareformist al bisericii conduse de Urban al VIII-lea[58]. Papa însuși, impresionat de ideea lui Bernini, ar fi dedicat fîntînii două versuri în latină:

Bellica Pontificum non fundit machina flammas
Sed dulcem belli qua perit ignis, aquam[*59].

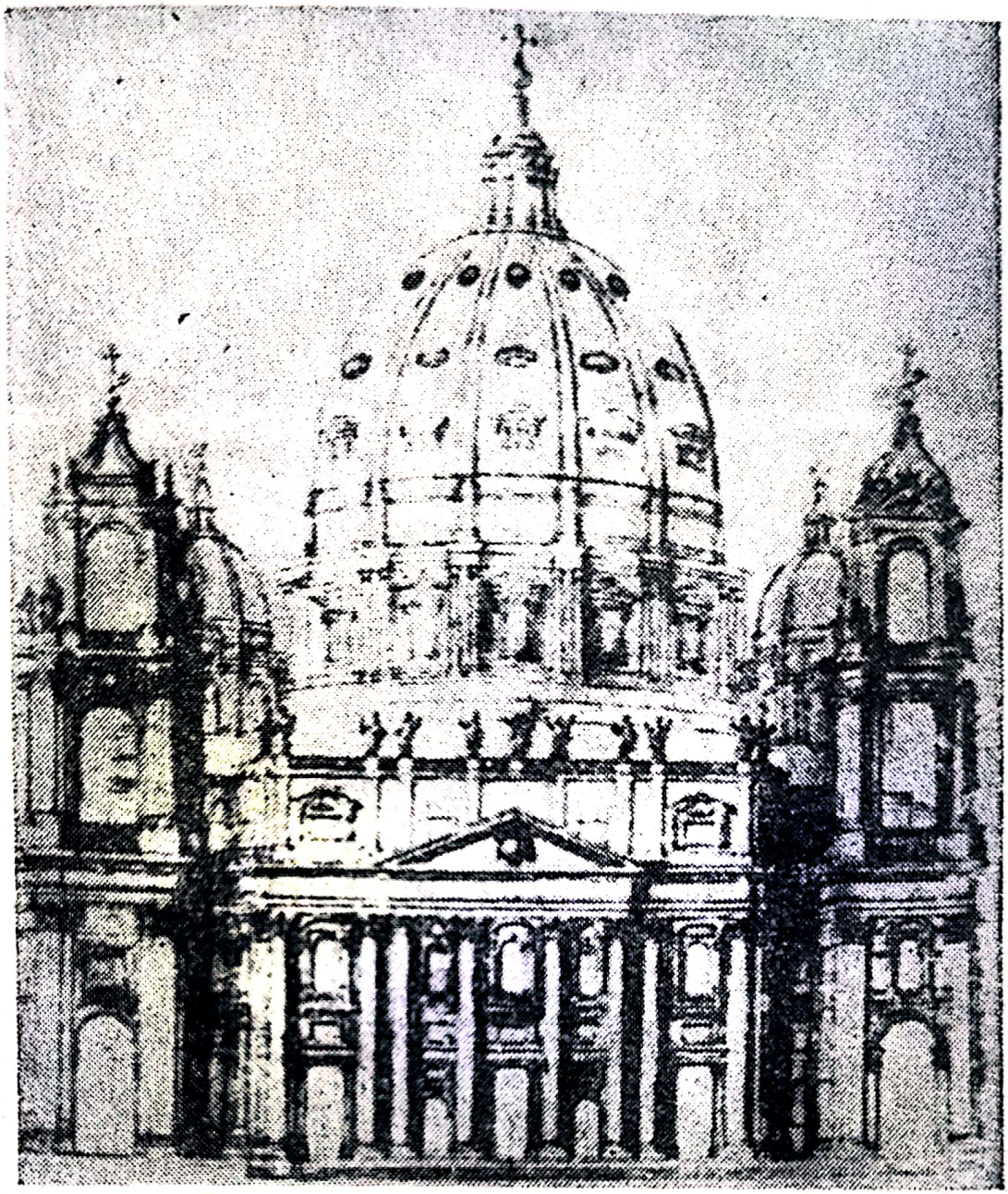
Prima fîntînă a lui Bernini unde arhitectura și sculptura se dizolvă într-o formă naturală ce apare și dispare în elementul acvatic este *Fîntîna tritonului* (1642—1643) din piața Barberini. Bazinul este aici o scoică ridicată deasupra apei de cozile a patru delfini, în mijlocul ei aflîndu-se un-triton ce suflă în trompeta-cochilie. Indiferent dacă — așa cum s-a susținut — tritonul este sau nu personajul similar dintr-o fîntînă a lui Stefano Maderno, sau dacă delfinii derivă sau nu dintr-o fîntînă a lui Nicolas Cordier, astăzi pierdută, ambele aflate în grădinile Vaticanului[60], fîntîna lui Bernini are meritul de a se prezenta ca o compoziție de o mare plasticitate. Libertatea inspirată a tratării subiectului a făcut ca sculptura fîntînii și jocul de apă să nu mai depindă de o elaborare arhitectonică. Ca și în cazul fîntînii din piața Spaniei, construcția vizuală a lui Bernini are caracter liric-simbolic. Între cozile delfinilor, sub scoica-bazin, apare insigna papală și cartușul cu emblema cu albine a familiei Barberini. Albinele fiind semnul providenței divine, se pare că sculptorul a vrut să sugereze răspîndirea gloriei familiei Barberini, trîmbițată de Triton[61]. Ideea se poate citi destul de limpede într-un desen preparator

* Războinica mașină a sfîntului părinte nu-mprăștie văpaie/ ci blîndă apă-n care se stinge-al luptei foc.

de la Windsor unde, din trompeta tritonului ies trei puternice jeturi de apă, unul îndreptîndu-se în înalt şi alte două căzînd în laturile bazinului[62]. Zece ani mai tîrziu, Bernini a valorificat în proiectele pentru *Fontana del Moro* din piaţa Navona, unele din soluţiile aplicate la *Fontana del Tritone*. Desenată la sfîrşitul secolului al XVI-lea de Giacomo della Porta, aceasta avea o formă aproximativ octogonală: din apa bazinului ieşeau tritoni în cele patru laturi principale. Neputînd, din motive prevalent economice, schimba forma bazinului şi redispune poziţia tritonilor plasaţi în axul pieţei, Bernini a trebuit să se limiteze la o soluţie de compromis ce prevedea instalarea unui element central menit să rupă imobilismul compoziţiei. La trei proiecte ce preluau într-o formă sau alta soluţii încercate la *Fîntîna Tritonului* s-a renunţat succesiv pînă s-a ajuns la soluţia finală, cu o statuie a lui Neptun, peste dimensiunea naturală, situată pe o scoică ce joacă rol de piedestal. Poziţia statuii este astfel aleasă încît să imprime o mişcare de rotaţie întregii compoziţii, mişcare la care să contribuie iluzoria instabilitate a corpului zeului peste scoica aşezată într-o poziţie nesigură şi a peştelui ce se zbate între picioarele acestuia revărsînd apă pe gură. Elementele de repertoriu folosite aici de Bernini — scoica, delfinul, zeitatea marină — contribuie în *Fontana del Moro* la crearea unei compoziţii mişcate unde nu lipseşte aspectul umoristic. Un *bozzetto* de la palatul Venezia din Roma sugerează că la modelarea figurii lui Neptun a fost abordată o tehnică expresivă de tipul celei utilizate pentru statuia lui David.

Fîntîna celor patru fluvii (1648—1651) rămîne însă cea mai importantă dintre lucrările de acest tip ale lui Bernini. Istoria ei ne este destul de bine cunoscută deoarece a fost relatată chiar cu lux de amănunte de Baldinucci[63]. Căzut în dizgraţia papei Inocenţiu al X-lea (1644—1653), Bernini elaborează, la iniţiativa prinţului

Scanned with OKEN Scanner

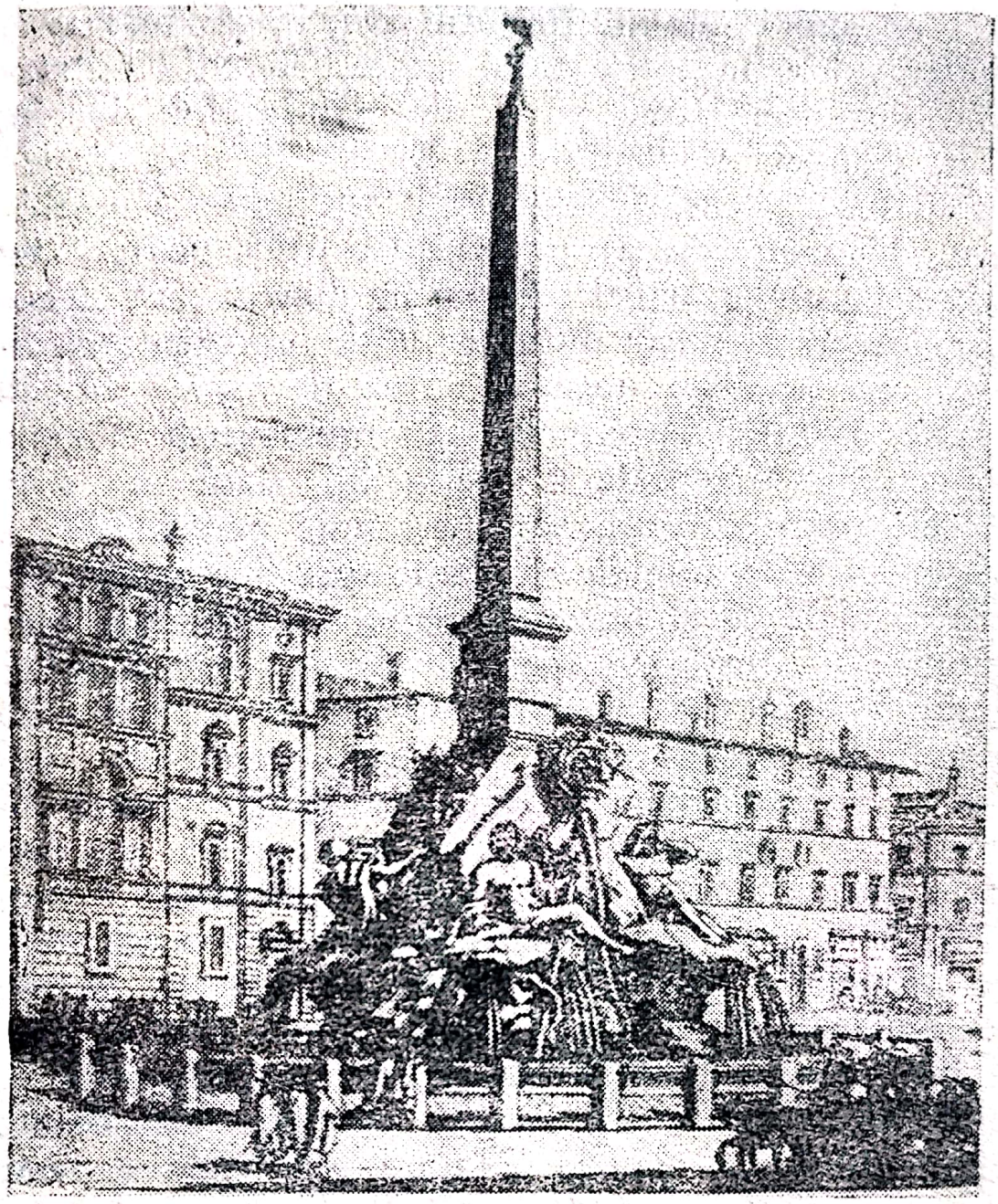


XXIII. Gian Lorenzo Bernini,
Proiect de transformare a fațadei bazilicii San Pietro cu clopotnițe izolate.
Biblioteca apostolică Vaticană, Roma.

Niccolò Ludovisi, un model pentru fîntîna ce trebuia să decoreze în piața Navona obeliscul uriaș găsit în apropierea bisericii San Sebastiano. Modelul se afla, ca din întîmplare, într-o cameră din palatul Pamphili din piața Navona, tocmai cînd papa o traversa. Urmarea a fost

Scanned with OKEN Scanner

că Bernini a primit comanda, iar raporturile lui cu papa — deteriorate de demolarea în 1646 a clopotniței bazilicii San Pietro în urma intrigilor inamicilor ce-i reproșau că pune în pericol cu noi mase de zidărie stabilitatea edificiului și de rivalitatea familiei Pamphili, aflată la putere, cu familia Barberini[64] — s-au îmbunătățit brusc. Fîntîna a trecut prin mai multe faze de proiectare și este probabil că ideile lui Bernini privind o înscriere a ei corespunzătoare în contextul arhitectonico-urbanistic al pieței s-au clarificat treptat[65]. Chiar în dreptul bisericii se afla încă în construcție biserica Santa Agnese, proiectată de Borromini, iar masa fîntînii, păstrîndu-și autonomia plastică, trebuia să nu intre în opoziție cu fațada curbată a acesteia și cu celelalte edificii. Pe o rocă naturală de travertin străpunsă în sensul ambelor axe ale pieței, Bernini a așezat obeliscul dînd impresia că acesta se sprijină pe gol. Tot din travertin a executat animalele și vegetația. Stînca este scăldată de izvoare abundente confluînd într-un bazin de dimensiuni minime ce reduce masa apei pregătită de o eventuală revărsare. Cu efectul apei în expansiune Bernini „se jucase" și cu alte ocazii. În 1637 Tibrul inundase Roma, provocînd mari pagube locuitorilor. În anul următor, Bernini pusese în scenă piesa sa *Inundația Tibrului*. În timpul reprezentației pe scenă treceau bărci pe o apă adevărată. La un moment dat, un dig se rupea și apa se năpustea spre public, fiind reținută în ultimul moment de o barieră ivită pe neașteptate. Trucul acesta nu îl inventase Bernini. Nu este exclus să-l fi învățat de la Francesco Guiti, singurul scenograf profesionist ce a lucrat pentru familia Barberini, între 1633—1634. Guiti, elev al lui Giovanni Battista Aleotti, arhitect teatral și unul din fondatorii hidraulicii moderne, inundase în 1628 teatrul Farnese de la etajul al doilea din Palazzo della Pilotta din Parma, pentru a putea reprezenta o bătălie navală[66]. Bernini și-a valorificat în *Fîntîna celor*



XXIV. *Fîntîna celor patru fluvii.*
Gravură de Giovanni Battista Falda.

patru fluvii aptitudinile scenografice: apa dă impresia că se revarsă asupra spectatorului aflat în apropiere; distanţîndu-se, acesta nu ştie dacă se află în faţa unei imagini naturale sau a unui decor efemer. Atît de departe cît şi de aproape greutatea obeliscului pare a fi neglijabilă deşi el este foarte solid rezemat pe un bloc transversal ce

oferă un suport stabil. În jurul stîncii, au fost așezate în poziții diferite patru statui uriașe personificînd marile fluvii din cele patru părți ale pămîntului: Dunărea, Nilul, Gangele și Rio de la Plata. O comparație cu tabloul lui Rubens, *Cele Patru Continente* (Kunsthistorisches Museum, Viena), pictat către 1615, poate fi revelatoare. La ambii artiști regăsim un marcat gust al exoticului, într-un scenariu imaginar unde reprezentarea figurativă reia tematica statuilor antice de zeități fluviale[67]. Statuile, așezate, aproximativ, în prelungirea diagonalelor secțiunii orizontale a obeliscului, dacă sînt privite din cele patru direcții, sînt percepute perechi. Ele sînt caracterizate de animale și plante specifice continentului unde se află; ca și blazonul papal și emblema familiei Pamphili — susținute simbolic de gesturile Dunării și Nilului — sînt de marmură. O lectură iconografică a ansamblului poate merge în sensul descifrării simbolului triumfului bisericii împotriva păgînismului. Simbolurile sînt însă mai complexe deoarece ele pot evoca, într-o variantă potrivită cu noua sensibilitate a timpului și cu lărgirea spațiului cunoașterii provocată de marile descoperiri geografice, rîurile Paradisului, un motiv recurent încă din arta medievală. Nimeni pînă la Bernini nu încercase să facă să coexiste într-o compoziție simbolică de o asemenea factură elemente considerate a avea autonomie vizuală. Natura artificială a realizărilor manieriste este depășită în *Fîntîna celor patru fluvii*, naturaleța exprimării înlăturînd senzația de nefiresc, astfel încît artificiul pare a fi o emanație însăși a vieții. Într-un singur alt monument Bernini va mai face o tentativă de conciliere a două forme plastice de o factură complet opusă: *Elefantul cu obelisc*, ridicat în 1667 la inițiativa papei Alexandru al VII-lea în mica piață din fața bisericii Santa Maria Sopra Minerva.

Deghizată, ca și *Fîntîna Tritonului* sau *Elefantul cu obelisc*, în alegorie a naturii, *Fîntîna celor patru fluvii*

Scanned with OKEN Scanner

este în fond o exaltare a bisericii și papalității efectuată într-un limbaj simbolic ce se prevalează de elemente figurative dintr-un repertoriu revalorificat cu îndrăzneală, astfel încît se nasc combinații de forme impunînd semnificații noi în cadrul unor soluționări plastice diverse.

IX
Către o stilistică a morţii

RECURENŢA UNEI IMAGINI

În 1629, cu scheletele înaripate care în Capela Barberini din Sant'Andrea della Valle susţin cele două epigrafe ale părinţilor lui Urban al VIII-lea, intră în opera sculpturală a lui Bernini — artist la acea dată matur şi în plină evoluţie — un personaj pînă atunci necunoscut şi, în orice caz, străin de clasicismul operelor de tinereţe: Moartea[1].

Datează din 1630 *Monumentul comemorativ pentru Carlo Barberini* din Santa Maria în Aracoeli, înălţat din iniţiativa lui Urban al VIII-lea pentru cinstirea memoriei fratelui său cardinal, general al bisericii, mort în februarie 1630 la Bologna. Moartea este aici reprezentată de un craniu înaripat ce susţine marea inscripţie pe laturile căreia se află cele două alegorii simbolizînd *Ecclesia militans* şi *Ecclesia triumphans*[2].

Anul 1639 poate fi considerat drept termenul *post quem* pentru datarea *Monumentul comemorativ pentru Alessandro Valtrini* din San Lorenzo in Damaso, înălţat din iniţiativa cardinalului Francesco Barberini[3]. Moartea este aici reprezentată ca un schelet înaripat, plasat pe fundalul unei draperii de stuc negru; ea susţine cu mîna dreaptă un medalion cu portretul defunctului[4]. Cam din aceeaşi perioadă (1640—1641), datează şi *Monumentul funerar pentru Ippolito Mereda*, pe latura dreaptă a

presbiteriului din San Giacomo alla Lungara[5]. Scheletul înaripat, pe punctul de a-şi lua zborul, detaşîndu-se pe placa încadrată, ţine în mîini şi în dinţi draperia cu inscripţia ce aminteşte numele comanditarului: Francesco Barberini.

Puţin timp după aceea Bernini execută, pentru monumentul funerar al lui Urban al VIII-lea din San Pietro, figura scheletică a morţii înaripate ce scrie în marea carte a timpului numele papei[6]. Cele două schelete-busturi — unul care îşi uneşte cucernic mîinile, altul care deschide braţele în atitudinea tipică de orantă —, intarsiate pe pavimentul capelei Cornaro din Santa Maria della Vittoria, au fost executate între 1647—1652. Tematic şi formal ele sînt apropiate de acelea din basoreliefurile sarcofagelor lui Girolamo şi Francesco Raimondi din Capela Raimondi (1638—1642) din San Pietro in Montorio[7]. De aceste schelete se leagă în mod generic scheletul cu inscripţia *Mors ad caelos* intarsiat în pavimentul capelei Chigi din Santa Maria del Popolo, restaurată de Bernini între 1652—1656[8].

Aproape în acelaşi timp cu lucrările de restaurare pentru Capela Chigi, Bernini este angajat în proiectarea mormîntului dogelui Giovanni Cornaro, operă nefinalizată, din care rămîne doar desenul aflat în colecţia lui Anthony Blunt[9]. Desenul înfăţişează monumentul aproape lipit de zid, asemănător din acest punct de vedere cu mormîntul Pimentel. Figura Morţii, cu coasa şi clepsidra, aşezată deasupra uşii situată în partea centrală a monumentului, aproape strivită de greutatea ordinului, stă la baza imaginii Morţii ce revine pentru ultima dată în opera lui Bernini într-o operă tîrzie: mormîntul lui Alexandru al VII-lea din San Pietro (1671—1678). Modelul Morţii era gata în 1676 cînd a fost turnat în bronz de Girolamo Lucenti[10]. Se poate face deci constatarea că reprezentarea Morţii sub forma craniului înaripat şi a scheletului înaripat este prezentă în opera lui Bernini

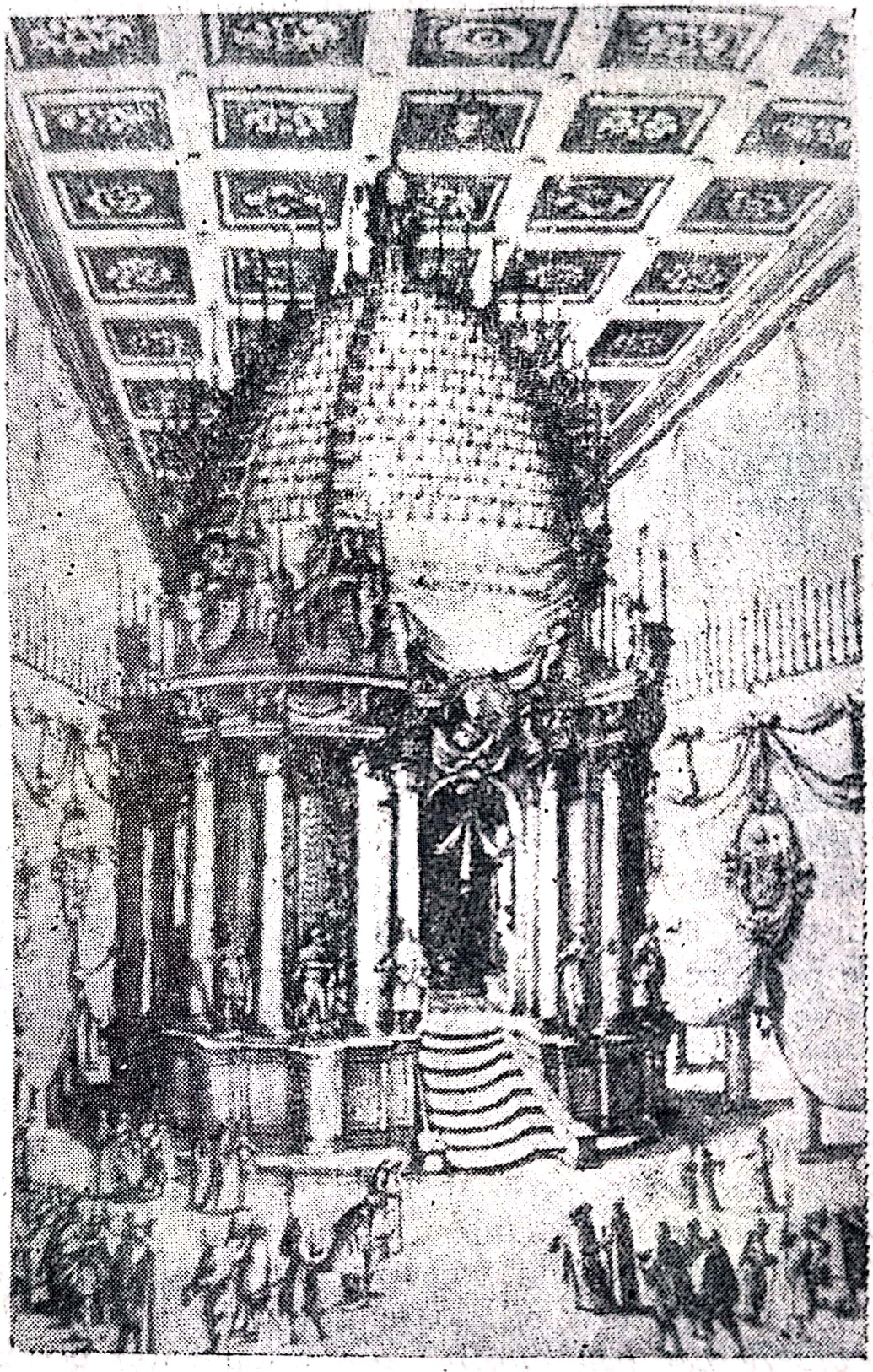
în perioada cuprinsă între 1629—1672[11], perioadă care coincide cu acea parte a vieții lui Bernini care, după Filippo Baldinucci, a fost caracterizată de un mod intens de trăire a religiei[12]. Cam din aceeași perioadă datează reprezentările Morții în cadrul ceremoniilor funerare al căror aparat efemer a fost conceput de Bernini. *Catafalcul pentru Carlo Barberini* datează din 1630. În vîrful nervurilor falsei cupole a catafalcului, Moartea simulează atitudinea triumfătoare a Mîntuitorului. Sub cupolă, în centrul templului circular, cu două rînduri de coloane, coșciugul este susținut de două schelete[13]. După aproape patruzeci de ani, în 1669, proiectînd un alt catafalc, acela al ducelui de Beaufort, Bernini va relua motivul sarcofagului sprijinit de schelet: mărindu-l la scară, îl transformă în imaginea scheletelor care, de data aceasta înaripate, susțin o piramidă în vîrful căreia, în locul Morții triumfătoare, se găsește statuia ducelui însuși[14]. Un punct de tranziție în ceea ce privește tipologia reprezentării scheletului poate fi considerat catafalcul, din 1667, pentru Alexandru al VII-lea. La baza obeliscurilor care flanchează catafalcul se văd cranii înaripate ce înlocuiesc scheletele înaripate, ca simbol simplificat al morții[15].

Îi aparține lui Anthony Blunt observația — care de altfel reflectă o situație destul de evidentă — după care, una dintre cele mai mari greutăți în studiul barocului constă în ezitarea pe care o au artiștii epocii de a așterne pe hîrtie ideile și intențiile lor[16]. Și cu Bernini ne găsim într-o situație asemănătoare.

Lipsa mărturiilor directe ale artistului în privința propriilor intenții este poate mai puțin gravă decît este absența de informații privind mediul în care și cum s-a format un tip de gîndire ce în liniile sale esențiale nu este lipsită de o anume coerență, cum de altfel se poate sesiza după corelarea observațiilor tipologice cu cele privind punctele de plecare ale marilor teme ale operei

Scanned with OKEN Scanner

sale. Această carență apare și mai limpede cînd sesizăm legăturile profunde între climatul spiritual al timpului și opera de artă. Tema morții are la Bernini o justificare internă; rezultă din dezvoltări problematice care pe planul creației au mereu o ieșire într-o situație tipologică. Informațiile furnizate de Baldinucci și de Domenico Bernini, chiar dacă nu sînt foarte bogate în amănunte[17], au o anume relevanță a lor și sînt în măsură să se constituie într-un punct de plecare pentru o apreciere adecvată a modului cum, în operele sale cu destinație funerară, Bernini se resimte de pe urma unei experiențe spirituale semnificative pentru un întreg filon de gîndire care și-a lăsat amprenta asupra artei baroce. A văzut clar Morpurgo-Tagliabue cînd considera răspîndirea artei cu caracter funerar în baroc drept o contrapartidă în raport cu o artă lumească ce, „servind și de acoperire unui gol cauzat de prăbușirea de *endoxa* și de mituri în căutarea de noi *endoxa*, se rezolvă în exaltarea gustului pentru metamorfoză, pentru precarietatea aparențelor", exaltare care stă la polul opus al lui *memento mori* și *vanitas vanitatum*[18]. Acela care în testamentul său soria: „Fiind moartea acel moment înspăimîntător, de care depinde o eternitate, sau de bine sau de pedepse și care confirmă că omul trebuie în orice oră să se gîndească să trăiască cum se cuvine pentru a muri cum se cuvine, este o eroare de neiertat dorința de a muta în acel ultim pas rezolvarea lucrurilor omenești, atunci cînd sufletul trebuie, cu mare teamă, să se pregătească la socoteala fără apel de dat în fața Justiției Divine"[19], nu era un simplu credincios și ascultător de predici ci, mai ales, un frecventator asiduu al textelor sacre și al literaturii religioase a timpului. Formularea *„ben vivere per ben morire"* din testamentul berninian trimite la o întreagă literatură pe care, fără îndoială, artistul, frecventator timp de patruzeci de ani al „devoțiunei bunei morți în biserica lui Isus" (Domenico Ber-



XXV. Gian Lorenzo Bernini,
Catafalcul pentru papa Paul al V-lea. Gravură de T. Greutér.
Biblioteca apostolică Vaticană, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

nini), nu o putea ignora[20]. La sfîrşitul secolului al XV-lea şi în secolul al XVI-lea s-au răspîndit în Italia scrieri noi asupra *Artei de a muri cum se cuvine*[21]. Ele sînt o prelungire a acelor *Ars Moriendi* care au avut o circulaţie remarcabilă în mediul italian. Pe lîngă faptul că au stimulat un raport familiar al lectorului cu moartea, ele au influenţat şi asupra modalităţii de a o reprezenta plastic. In *Predica del'arte del ben morire* de Savonarola, publicată la Florenţa în 1497, una din puţinele ilustraţii reprezintă Moartea în zbor deasupra unui peisaj redus la esenţial. Cu coasa în spinare ea prezintă cititorului inscripţia *Ego sum.*

Desigur, nu din texte precum predica lui Savonarola şi-a tras inspiraţia religioasă Bernini. Vremurile erau profund schimbate. Religiozitatea sa îşi găsea un stimul în literatura asupra morţii inaugurată de *Exerciţiile spirituale* ale lui Loyola[22]. Între textul lui Savonarola şi *De arte bene moriendi*, publicată în 1620, de Roberto Bellarmino[23], sînt mari diferenţe de perspectivă. Dacă pentru Savonarola viaţa este ocazia de a contempla permanent moartea, pentru Bellarmino moartea este acel punct de trecere obligată care trebuie să ne găsească mereu pregătiţi. Este subliniată în scrierea lui Bellarmino importanţa practicării cucerniciei, a pioşeniei. Aceasta nu trebuie să ne facă să credem într-o linearitate absolută a religiozităţii berniniene. Textele frecventate de artist sînt destul de diferite, cum diferite sînt şi influenţele pe care le-au lăsat asupra operei sale. Aflat în vizită la Paris, Cavalerul îi recomandă marchizului de Menars să citească predicile părintelui Oliva, lui Chantelou să studieze *Introducerea la viaţa credincioasă* a lui François de Sales. *Traité de l'amour de Dieu*, tradus în italiană în 1642, constituia deja un punct sigur de referinţă în biografia sa spirituală. Datorită acestui fapt nu trebuie să ne aşteptăm să găsim în opera lui Bernini imagini care să nu se înscrie contextual într-un mod de a trăi

Scanned with OKEN Scanner

și de a gîndi devenit natură proprie[24]. Imaginea savonaroliană poate rămîne o referință plastică de luat în considerare doar ca o entitate de înscris într-o succesiune tipologică și ca atare trebuie golită de sensul de care se leagă. Deoarece Moartea pentru Bernini nu zdrobește, ci te atrage într-o altă existență, precum sugerează monumentele comemorative Valtrini și Merenda. Ea se prezintă ca o ființă stăpînitoare, precum în cazul catafalcului Barberini, dar care nu șterge faptele individuale și amintirea lor în specia umană. Moartea este văzută de Bernini — și unul dintre cele mai bune exemple pare să ni-l furnizeze catafalcul Barberini — ca un instrument de mîntuire și cale de acces către gloria eternă. Aceeași interpretare poate să fie aplicată la capela Cornaro[25] și la capela Chigi unde funcția simbolică a scheletelor intarsiate în paviment nu lasă dubii. Irving Lavin a pus clar în evidență cum pentru o perioadă de patruzeci de ani Bernini s-a preocupat să urmeze calea mîntuirii și să-și pregătească propria moarte. *Pregătirea pentru a muri cum se cuvine* de Francesco Marchese, operă publicată postum în 1697, se înscrie în lunga tradiție a acelor *Ars Moriendi*. Veritabil ghid spiritual, cartea lui Marchese — care are drept obiectiv mîntuirea prin penitență, adorarea Sfintelor Taine, invocarea Fecioarei, sfinților și îngerilor prin rugăciune — concentrează în sine o experiență traversată de Bernini[26]. Reflexiile sale asupra morții, materializate plastic, în ultima perioadă a vieții, în monumentul funerar al lui Alexandru al VII-lea, trebuie să fie privite mai ales din această perspectivă.

UNITATEA ICONOGRAFICĂ

Pe de altă parte, nu se poate ignora că unitatea gîndirii și sentimentului artistului au avut drept rezultat coerența

Scanned with OKEN Scanner

pe plan iconografic. Wittkower, punînd în evidenţă faptul că în monumentele lui Urban al VIII-lea şi Alexandru al VII-lea există un anume echilibru între ceremonial şi funebru — spre deosebire de mormintele lui Leon al X-lea şi Paul al V-lea unde ideea de comemorativ „. . . depăşeşte ideea morţii" —, ne-a furnizat o cheie de lectură valabilă într-un anume fel şi pentru alte opere de acelaşi tip. De la „vechiul, impersonalul simbol al craniului"[27] ce apare în atîtea morminte din Cinquecento şi de la începutul veacului al XVII-lea, fiind prezent şi în opera lui Bernini sub forma craniului înaripat, în monumentul comemorativ pentru Carlo Barberini (din 1630), se ajunge, după etapa scheletelor înaripate din monumentele Valtrini şi Merenda[28], la identificarea Morţii cu scheletul înaripat scriind numele lui Urban al VIII-lea în marea carte a Timpului. Dar, într-un anume fel, aceste trei opere din urmă sînt contemporane, dat fiind că ideea reprezentării Morţii care scrie se naşte cel mai devreme în 1639[29], cu mult înainte de strîngerea legăturilor dintre Bernini şi părintele Oliva[30] şi ulterior cu părintele Marchese. Legătura ce le apropie este modul propriu al artistului de a atribui Morţii nu doar obişnuita funcţie distructivă, ci şi capacitatea de a se propune drept garanţie a nemuririi. Panofsky a relevat că funcţia comemorativă a Morţii înaripate în aceste trei monumente este explicită, cum de altfel se şi remarcă imediat citind începutul epitafului pentru Ippolito Merenda la San Giacomo alla Lungara: MEMORIAE HIPPOLYTI MERENDAE CAESENAT. IURIS CONSULTI PRUDENTIA AC FIDE IN CAUSIS AGENDIS PRAESTANTISSIMI[31] etc. Wittkower, la rîndul său, a subliniat aspectele compoziţionale comune între cele două „memoriale" şi desenul — actualmente la Windsor Castle — destinat reginei Cristina a Suediei[32], unde Timpul „nu numai dezvăluie Adevărul, dar aduce cu sine distrugere şi moarte"[33]. Ideea de Timp şi de

Scanned with OKEN Scanner

Moarte apar strîns unite în monumentul funerar pentru Alexandru al VII-lea. Dacă într-un prim moment Moartea este simplu agent al memoriei dispărutului — scheletele înaripate susţin cu mîinile lor epigrafele în capela Barberini din Sant'Andrea della Valle, în timp ce craniul înaripat din monumentul memorial pentru Carlo Barberini susţine pe aripi inscripţia, — într-o a doua fază chiar ea îşi imortalizează victima şi, ca atare, atitudinea în care se prezintă este diferită în funcţie de actul ce se împlineşte. În monumentul Valtrini arată portretul defunctului, în monumentul Merenda este surprinsă în zbor înfăţişînd privitorului inscripţia, parcă dorind să-i răspîndească înţelesul dincolo de o anume limită de spaţiu şi de timp; în mormîntul lui Urban al VIII-lea scrie în marea carte a vieţii numele dispărutului; în monumentul lui Alexandru al VII-lea, arătînd clepsidra, se străduieşte să ridice vălul ce acoperă Adevărul, reprezentat ca o femeie nudă, acoperită ulterior din iniţiativa lui Inocenţiu al XI-lea, fapt ce a alterat cel puţin parţial semnificaţia atribuită de autor ansamblului. Destul de diferită, dar nu departe de această perspectivă, este semnificaţia scenelor de pe sarcofagele din capela Raimondi. Imaginea scheletelor este înscrisă aici într-un context tematic care într-un caz priveşte ciclul vieţii terestre culminată în moarte, în un altul învierea după Ezechil[34]. Ideea de Timp este deci şi aici prezentă în teme escatologice care nu se referă, cum era obiceiul, la Judecata Universală[35].

Scheletele *„a mezzo busto"*, intarsiate pe pavimentul din capela Cornaro, nu mai au, la rîndul lor, rolul obişnuit de *memento mori*. Ele se prezintă privitorului într-o atitudine care — în armonie cu programul iconografic al capelei — exprimă speranţa în mîntuire[36], speranţă la care face aluzie şi inscripţia scheletului intarsiat pe pavimentul capelei Chigi. Echilibrul între ceremonial şi funerar, de care se vorbea, rămîne nealterat şi în cazul

Scanned with OKEN Scanner

mormintelor din capela Raimondi. În capela Cornaro acest echilibru devine chiar fuziune deoarece, cum a demonstrat Lavin, „simbolurile tradiţionale ale morţii devin forme vii ale petiţiei liturghice". În toate cazurile, alegerea simbolului devine automat fapt de stil, amprentă determinantă. Şi poate nu este lipsită de sens prezenţa în capela Sfîntului Andrei, în biserica Santa Maria della Vittoria, deci chiar sub ochii lui Bernini, pe cînd era angajat în lucrările pentru capela Cornaro, a unei intrasii corespunzătoare practicilor curente. Resturile umane ce flanchează stema Maraldi sînt reduse la cranii şi oase. Figurile lui Bernini, deşi incomplete, asumă prin gesturile lor şi aparenta detaşare de lumea de dincolo, o semnificaţie cu totul specială. Par a sugera prezenţa umană într-o zonă de frontieră, unde se împlineşte miracolul ridicării din morminte.

RELATIVITATEA VALORILOR ŞI INELUCTABILITATEA DISPARIŢIEI

Studiul circulaţiei formelor este prea puţin concludent şi chiar poate deveni exerciţiu steril dacă nu este completat de o continuă căutare a semnificaţiilor. Fără îndoială că în perioada denumită prin consens tacit barocă, frecvenţa cu care este reprezentată Moartea mărturiseşte nu numai o aprofundare a doctrinei creştine, ci şi o relativizare a valorilor vieţii confruntată cu ineluctabilitatea dispariţiei. Putem subscrie la afirmaţia lui André Chastel după care „insolenta fecunditate a morţii baroce" poate fi explicată luînd în considerare interpenetrarea de factori de condiţionare ca „retorica pioasă, demagogia iezuită, permanenţa unui fantastic de specific medieval [...], dezvoltarea rapidă şi nouă a anatomiei corpului uman"[37]. Toţi cei patru factori

Scanned with OKEN Scanner

enumerați sînt importanți atît pentru istoria gustului cît și pentru cea a stilului. Cum se pun în mișcare factorii ce stimulează un anume gust pentru un anume tip de reprezentare figurativă nu este sarcina noastră să arătăm: ei trebuie abordați cu instrumentele istoriei psihologiei de masă, instrumente nu tocmai adaptabile metodologiilor actuale, chiar cele mai evoluate, ale isoriei artei[38].

Pe noi ne interesează, dimpotrivă, să subliniem că fără conjugarea factorilor menționați ar fi de neconceput cotitura stilistică căreia Bernini i-a fost poate exponentul cel mai calificat. Dacă am lua în considerare — chiar și numai în scop didactic — ca poli ai unor experiențe figurative diverse, lespedea funerară, din Quattrocento, de pe mormîntul lui Antonio Amati[39] din Santa Trinità din Florența și *Memorialul* din 1672 pentru G. B. Giselmi din Santa Maria del Popolo, ar trebui să ne întrebăm dacă nu cumva chiar în mediul italian au existat acele puncte de reper pentru evoluția iconografiei morții asupra cărora Bernini și-a lăsat o amprentă decisivă. Primul tip de imagine, care trimite direct la Dansurile macabre, nu este tipic pentru arta funerară italiană unde nu apare imaginea terifiantă a corpului uman în descompunere. Tipul de monument *transi*, aproape complet necunoscut în Italia, a avut dincolo de Alpi o soartă diferită[40]. Speranța în înviere și în mîntuire, caracteristice pentru figura *transi*, își găsesc poate cea mai semnificativă dezvoltare a lor în monumentul pentru René de Chalons, ridicat în 1547 de Ligier Richier în biserica St. Marie de la Bar le Duc. Cît de departe este expresia acelui *transi* a lui René de Chalons, unde primează intenția de a sublinia încrederea în înviere[41], de teatralul bust scheletic Giselmi din Santa Maria del Popolo, este inutil să mai subliniem.

Scanned with OKEN Scanner

Neque illic mortis — neque hic vivus, afirmă inscripţia de dedesubt, ca pentru a pune în evidenţă intenţia moralistă şi retorică a operei. Tocmai aspectul moralistic-retoric ne pare să fi prevalat în definirea unei adevărate stilistici berniniene a morţii. Este valabilă şi în cazul nostru subtila afirmaţie a lui Argan după care „arta barocă configurează reprezentarea ca discurs demonstrativ şi îl articulează după o metodă de persuasiune"[42].

Pentru a căuta precedentele acestui discurs demonstrativ trebuie, evident, să ne adresăm formelor de reprezentare curente în Italia secolului al XVI-lea şi din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Şi trebuie mai ales să nu ignorăm că imagistica barocă are un marcat caracter didactic[43] exprimat într-o gamă foarte variată de forme şi de atitudini. Revine deseori motivul clepsidrei, al coasei, al aripilor, mai puţin des cel al cărţii, de care s-a folosit şi Bernini într-un fel ce aminteşte un cunoscut desen al lui Rosso Fiorentino[44] şi gravura inspirată de el a lui Agostino Veneziano[45]. A face inventarul tuturor acestor motive pentru a căuta analogii stilistice nu este o muncă uşoară; ea iese oricum din cadrul însemnărilor de faţă. Pe de altă parte, nu trebuie să ne aşteptăm la revelaţii profunde fiindcă, în linii mari, operele sînt cele cunoscute, şi a stabili pentru Seicento, şi opera lui Bernini în special, doar ascendenţe tipologice ar fi un lucru inutil. S-ar tăia astfel punţile de legătură cu un mediu cultural ce condiţionează nu numai opţiunile, cercetarea, dar şi actul însuşi al atribuirii de semnificaţii de către artist operei sale. Din punct de vedere strict formal putem să apropiem imaginea din una din ilustraţiile din *Weltchronik* a lui Hartmann Schedel — ilustraţia reprezentînd un Dans macabru[46], unde un schelet iese din mormînt ridicînd o draperie apăsătoare — Moartea lui Bernini pentru monumentul funerar al lui Alexandru al VII-lea. Ne aflăm însă în două ori-

Scanned with OKEN Scanner

zonturi culturale diferite și este aproape inutil să mai spunem că funcțiile imaginilor sînt diferite. Acelei „stranii preocupări pentru putrefacție", la care se referea Boase[47], altoită pe o viziune terifiantă, i se contrapune, în cazul lui Bernini, „mărturia despre viață", pentru a folosi cuvintele lui Panofsky[48]. Dar nu totdeauna acest gen de apropieri se arată a fi lipsit de interes. Înscrierea imaginilor berniniene ale Morții într-un determinat context figurativ, din care fac parte, este relevantă și pentru că rezultă clar că în anume cazuri schemele figurative au primit o încărcătură semantică diferită. Dacă ne raportăm, spre exemplu, la motivul craniului înaripat ce apare în monumentul pentru Carlo Barberini, trebuie imediat să ne gîndim la o întreagă tradiție formată pe urma recomandărilor conținute în *Exercițiile spirituale* ale sfîntului Ignațiu, unde meditația asupra morții ocupă un loc important[49]. Craniului i-a revenit, încetul cu încetul, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea rolul de instrument al pietății, și frecvența sa pe morminte și în picturi are mereu o pondere retorico-didactică. Bernini însuși sculptase un cap de mort pe o pernă de marmură neagră[50]. Însă craniul cu aripi susținînd inscripția primește o semnificație mult mai bogată în conotații. Un desen preparator pentru mormîntul lui Urban al VIII-lea ne arată, în sintonie cu atîtea alte monumente funerare, în locul Morții ce scrie numele defunctului, un craniu cu mîinile încrucișate sub el[51]. Formularea definitivă are, desigur, o altă valoare expresivă.

În ceea ce privește scheletele, filoanele figurative sînt diferite. Este destul de cunoscut — mai recent datorită lucrărilor lui Maurizio Fagiolo — rolul aparatelor efemere în răspîndirea imaginii scheletice a morții, adesea însoțită de atributele simbolice — coasa și clepsidra — ce revin în numeroase gravuri din Cinquecento și Seicento. În ciuda diferențelor de spirit, este suficient să

ne gîndim la un Beham[52] sau la un Stefano della Bella, unde predomină un aspect vioi şi teatral ce îl leagă direct de opera berniniană[53]. Este de amintit şi *Catafalcul pentru Sigismund August al Poloniei*, amenajat în 1572 în San Lorenzo in Damaso[54]. Moartea cu coasa este aici un simbol recurent, ca şi în *Aparatul funerar pentru Maria Cesi Altemps* din Saint Apollinaire, realizat de M. Antonio Magno, unde scheletele ce decorează pereţii par a fi reluări ale unor imagini din cărţile de anatomie[55].

Aceste figuri de „morţi oribile şi întregi", despre care se vorbeşte într-o descriere a aparatului amenajat în 1592 la Florenţa pentru slujba funebră a lui Filip al II-lea al Spaniei[56], revin în toate ceremoniile funebre importante, fie la Roma, la Florenţa sau în alte oraşe unde era omagiată personalitatea celui dispărut.

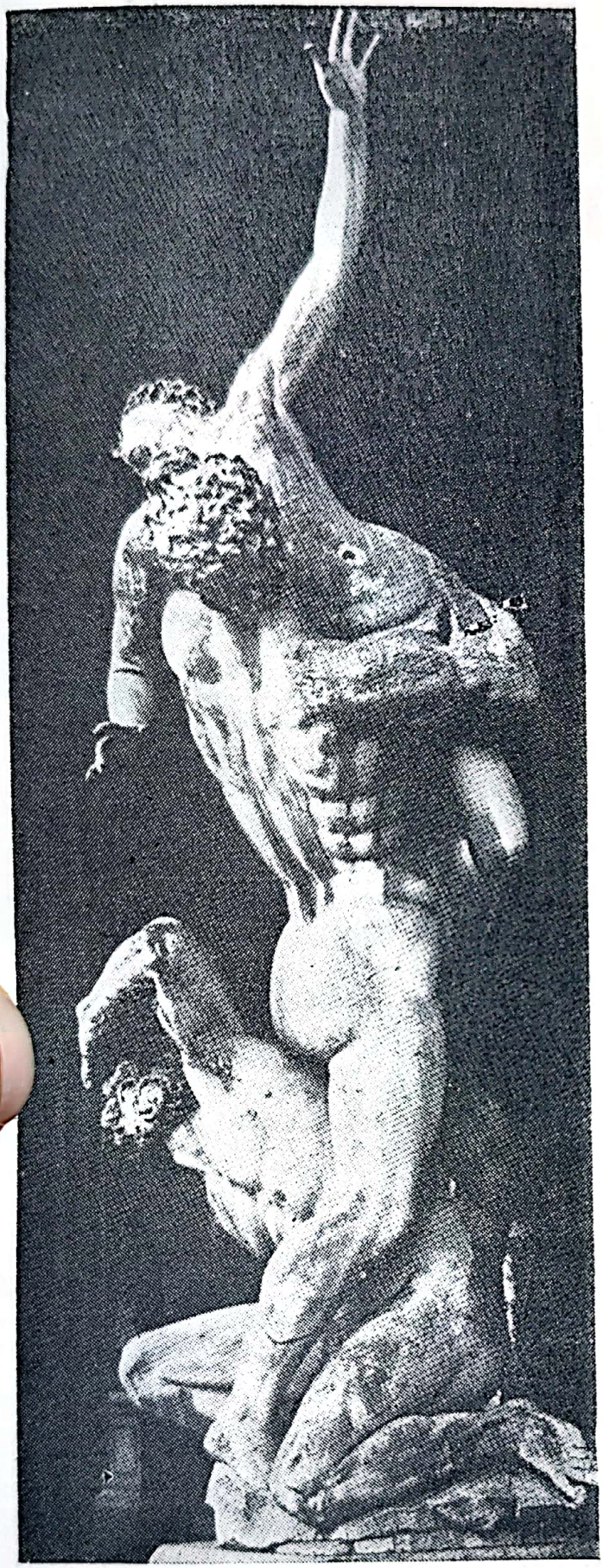
Într-o slujbă oficială din 1639 pentru odihna sufletului binefăcătorilor iezuiţilor, Andrea Sacchi, inspirat chiar de comanditari, a realizat un aparat efemer ce avea drept temă centrală triumful Morţii asupra tuturor valorilor umane[57]. Dar intenţia nu era aceea de a provoca frica, ci de a sublinia, între atîtea aparenţe, capacitatea bisericii de a elibera sufletele prin rugăciune. Emile Mâle a fost chiar tentat să creadă că la această slujbă a asistat însuşi Bernini, deoarece din acel an datează monumentul memorial Valtrini din San Lorenzo in Damaso[58].

Consideraţia lui Mâle ar putea conţine o doză de adevăr. Este chiar acesta momentul cînd gîndirea berniniană asupra morţii apare într-o formă cristalizată impunînd o îmbogăţire semantică ce va cunoaşte o schimbare de direcţie, cîţiva ani mai tîrziu, în monumentul lui Urban al VIII-lea. Drumul lui Bernini era aproape obligatoriu. Tot din 1639 este monumentul pentru Mariano Pietro Vecchiarelli din nava stîngă a bisericii San Pietro în Vincoli. Compoziţia este aici foarte clară: cele două schelete pe laturi, sculptate cu o precizie anatomică de

Scanned with OKEN Scanner

manual, se leagă direct de o cultură vizuală ce își găsește izvorul și în cărțile de anatomie. „Viziunea grafică coerentă", ce inspirase atîtea tratate apărute înainte de *Fabrica* lui Vesalius[59], își găsește în monumentul Vecchiarelli un reflex imediat în o articulare logică diferită complet de agitatele compoziții berniniene. La Bernini, scheletul, fie el un element central al compoziției, fie el un element cheie pentru definirea iconografiei (vezi cazul capelei Cornaro), reflectă un mod diferit de percepere a spațiului. Rigiditatea compoziției celor două plăci cu inscripții de la Sant'Andrea della Valle este înlocuită de o vivacitate ce face casă bună cu fantezia, cu spectacolul. Dacă se poate vorbi de un schematism în reprezentarea Morții, se poate vorbi doar în sensul unei reduceri a atitudinilor capabile a defini. Este vorba totuși de reduceri funcționale, fiindcă imaginația berniniană, prevalîndu-se de amănunte, se concentrează asupra motivului ce se auto-impune[60]: o mînă ce scrie un nume în cartea vieții, o alta ce împinge spre înalt clepsidra, simbol al goanei ireversibile a timpului. Paradoxalul mod al lui Bernini de „a însufleți" Moartea este poate elementul cheie care diferențiază stilistic, destul de categoric, operele sale cu adresă comemorativ-funerară de acelea ale contemporanilor săi. Ca un ecou destul de palid al experimentelor sale în acest domeniu se propun la începutul secolului al XVIII-lea cele două morminte Pallavicini din San Francesco a Ripa de la Roma, executate de Giuseppe Mazzuoli. Experiența stilistică berniniană era însă nerepetabilă: se epuizează deja posibilitățile de adîncire ale cercetării și concepția artistică se agățase solid de o retorică lipsită de capacități operative în planul artei, întrucît reflecta un *status quo* ideologic.

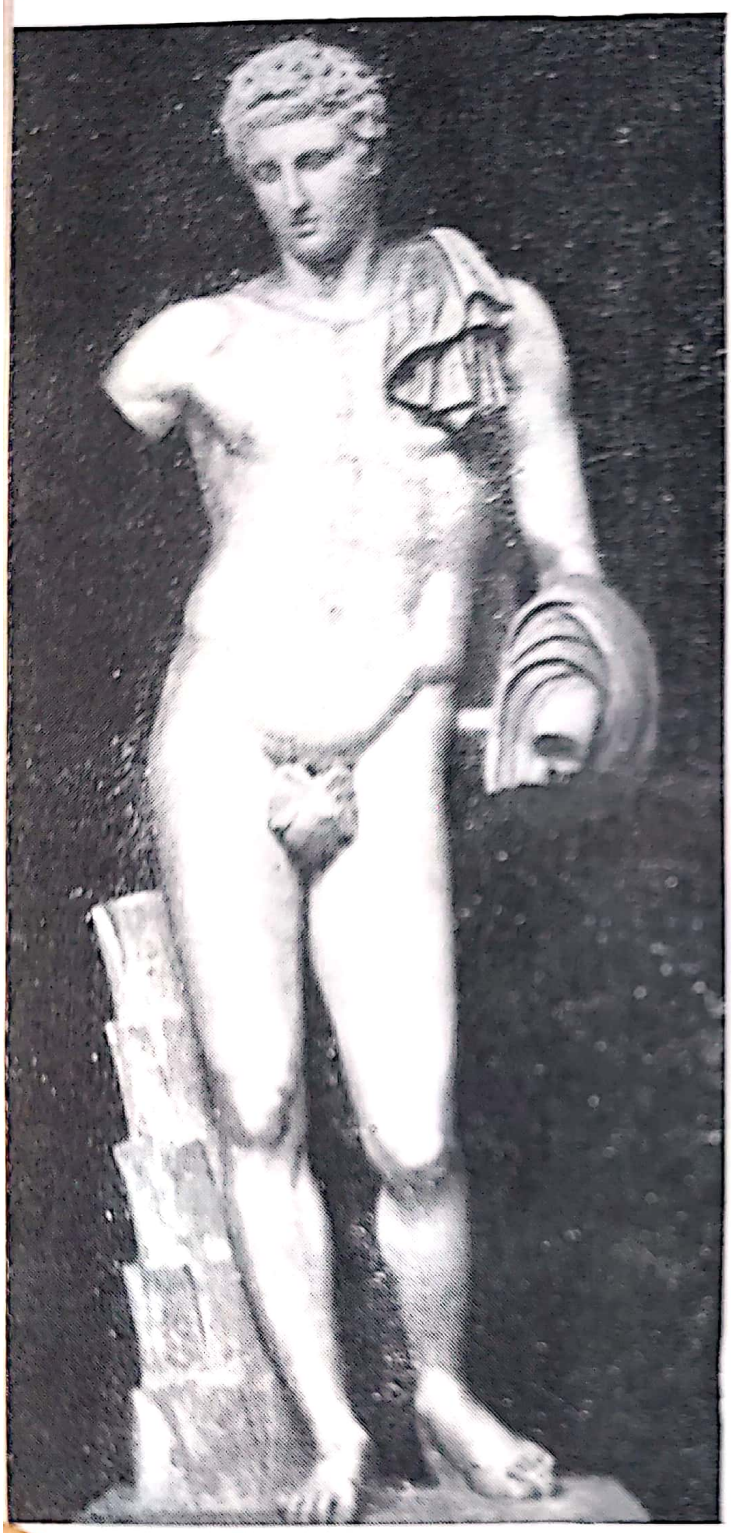
Scanned with OKEN Scanner



1. Giovanni Bologna, *Răpirea sabinelor* (1582). Marmură, h. 401 cm. Loggia dei Lanzi, Florența.

2. Gian Lorenzo Bernini, *Eneas, Anchise și Ascanius* (1618—1619). Marmură, h. 220 cm. Galeria Borghese, Roma.

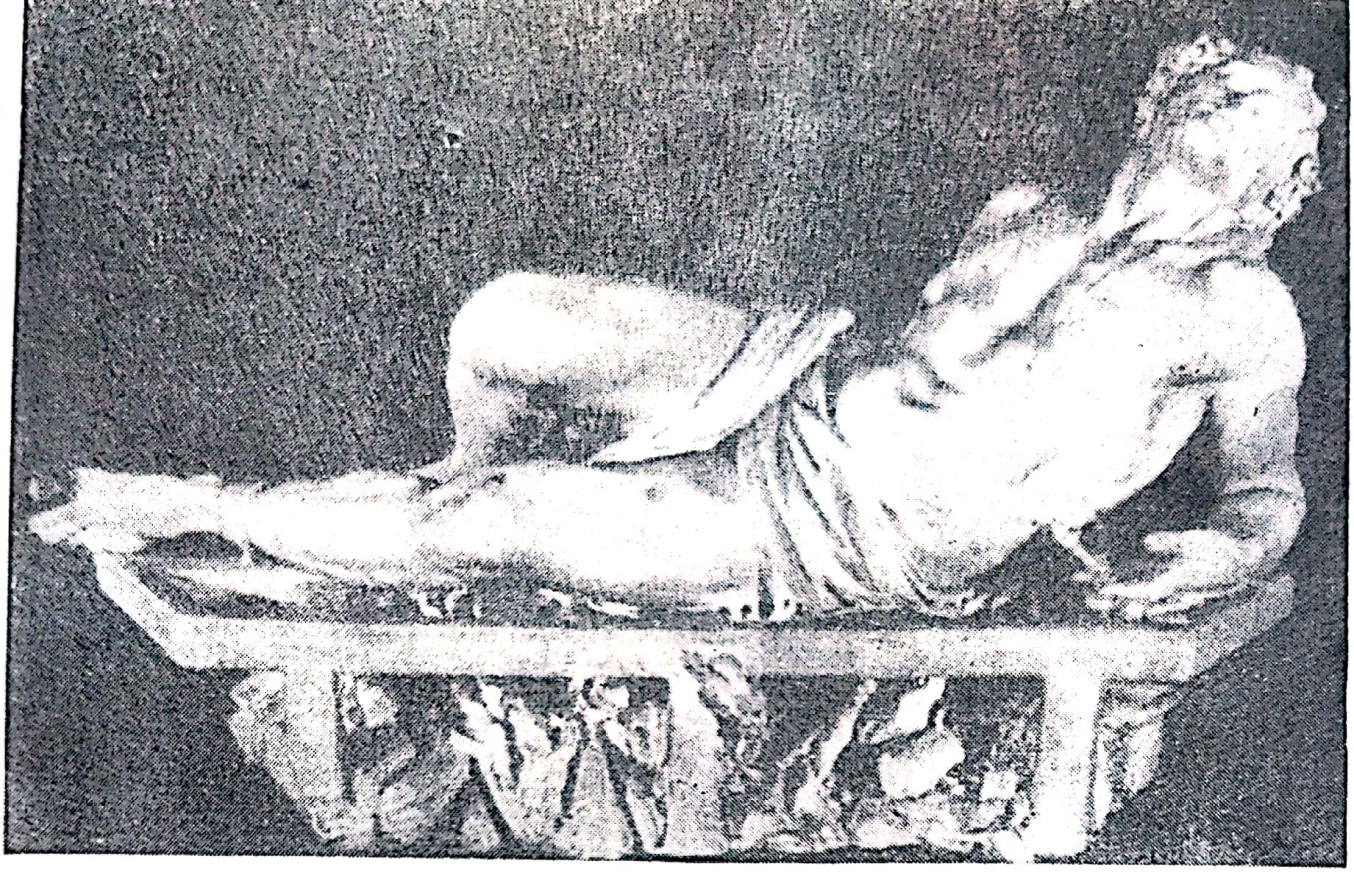
Scanned with OKEN Scanner



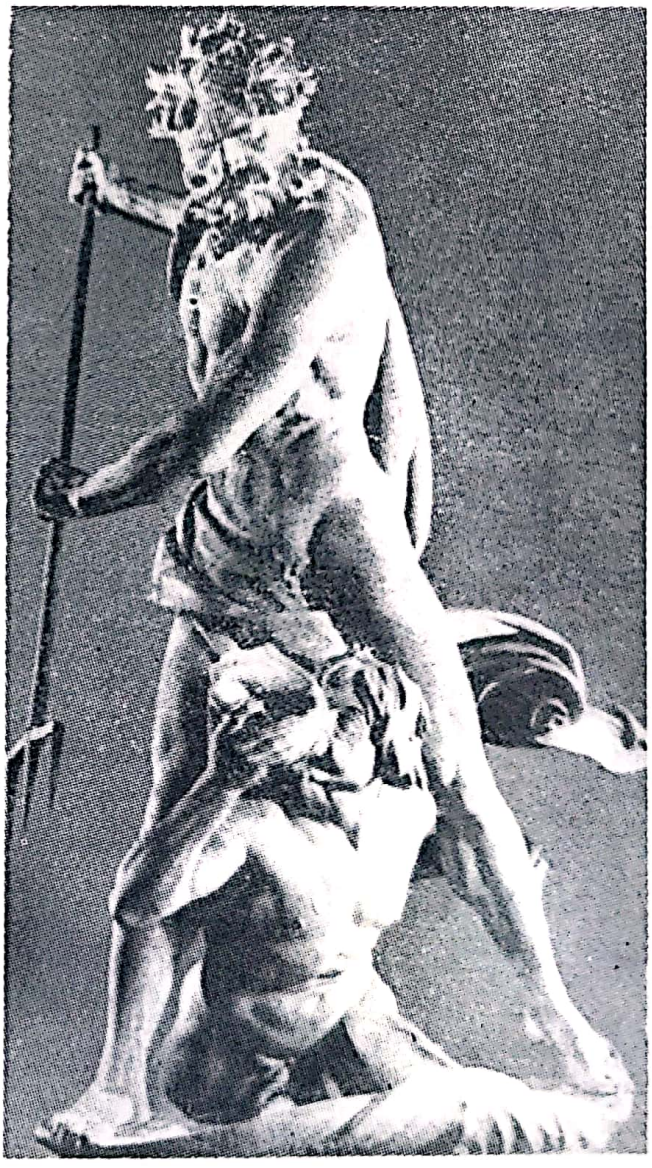
3. *Hermes* (așa-numitul *Antinous*). Muzeele Vaticane, Roma.

4. Gian Lorenzo Bernini, *Sfîntul Sebastian* (cca. 1617—1618). Marmură, h. 112 cm. Colecția Thyssen-Bornemisza, Lugano.

Scanned with OKEN Scanner

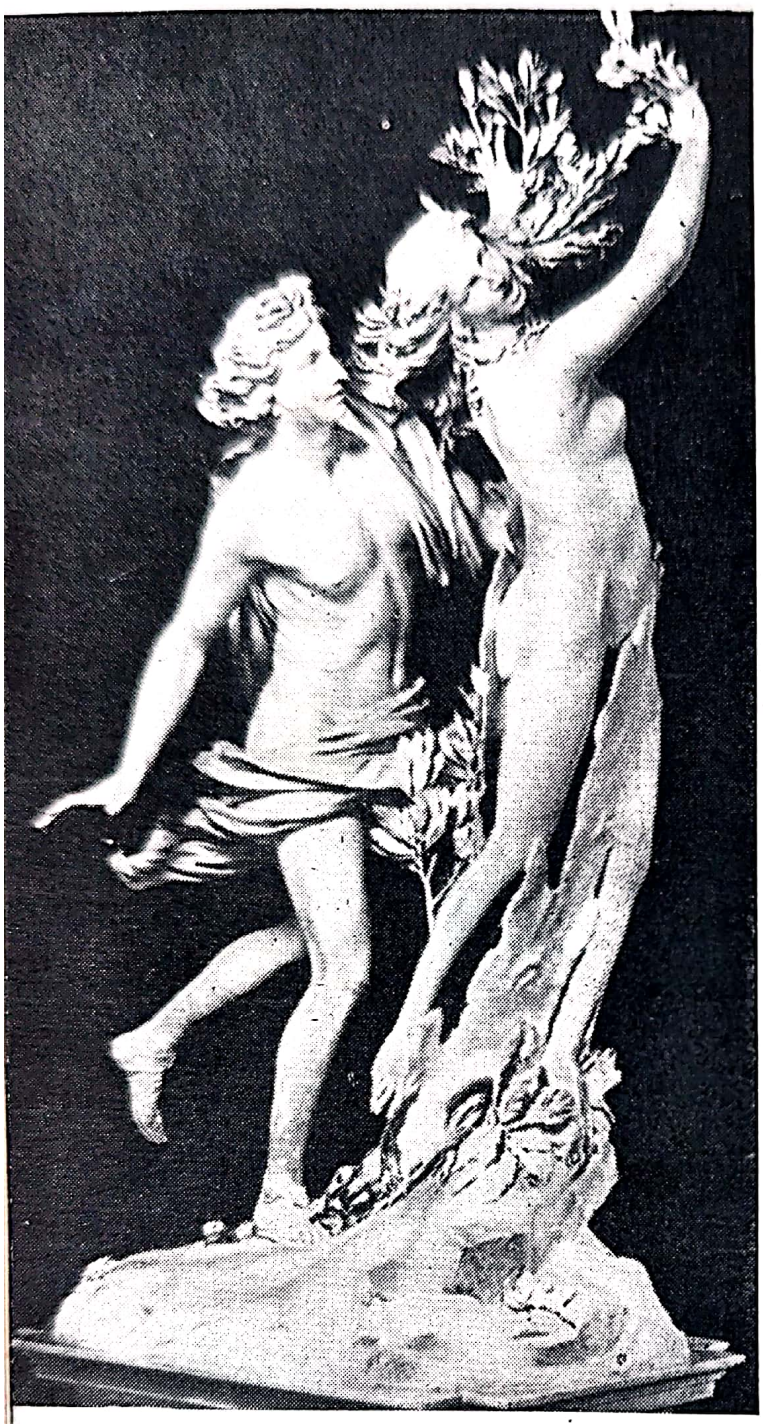


5. Gian Lorenzo Bernini, *Sfîntul Laurențiu pe grătar* (cca. 1617). Marmură; 66×108 cm. Colecția Contini-Bonacossi, Florența.

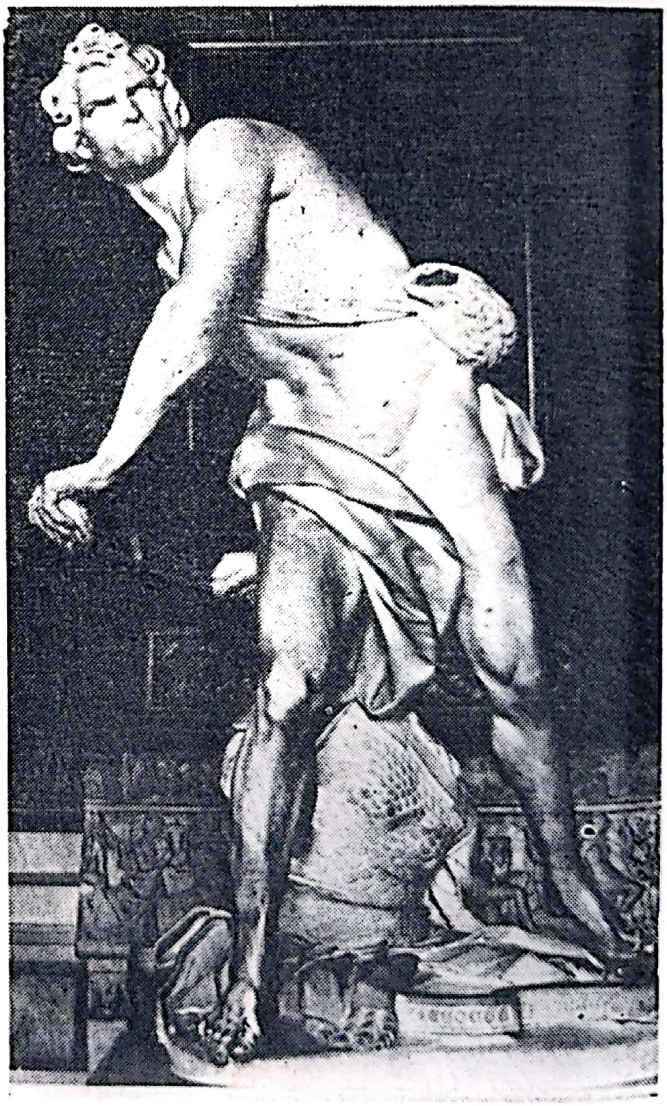


6. Gian Lorenzo Bernini, *Neptun și Triton* (1620). Marmură, h. 182 cm. Victoria and Albert Museum, Londra.

Scanned with OKEN Scanner



7. Gian Lorenzo Bernini, *Apolo și Dafne* (1622—1624), Marmură, h. 243 cm. Galeria Borghese, Roma.



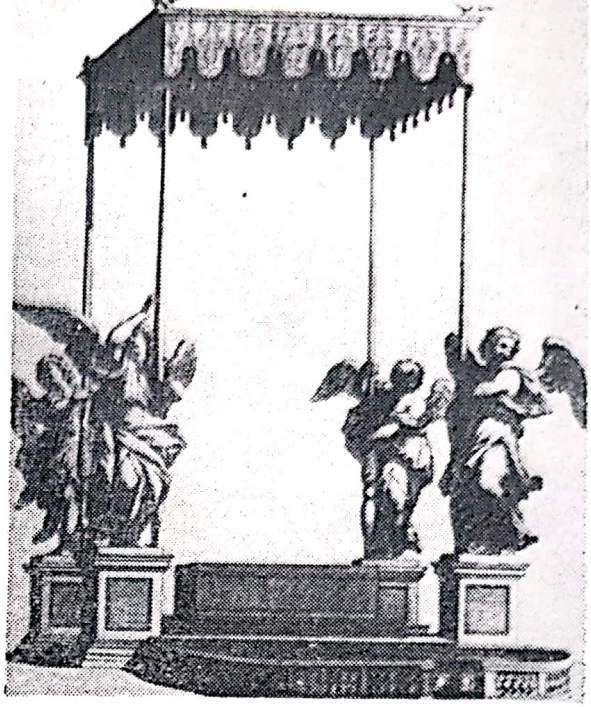
8. Gian Lorenzo Bernini, *David* (1623), Marmură, h. 170 cm. Galeria Borghese, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

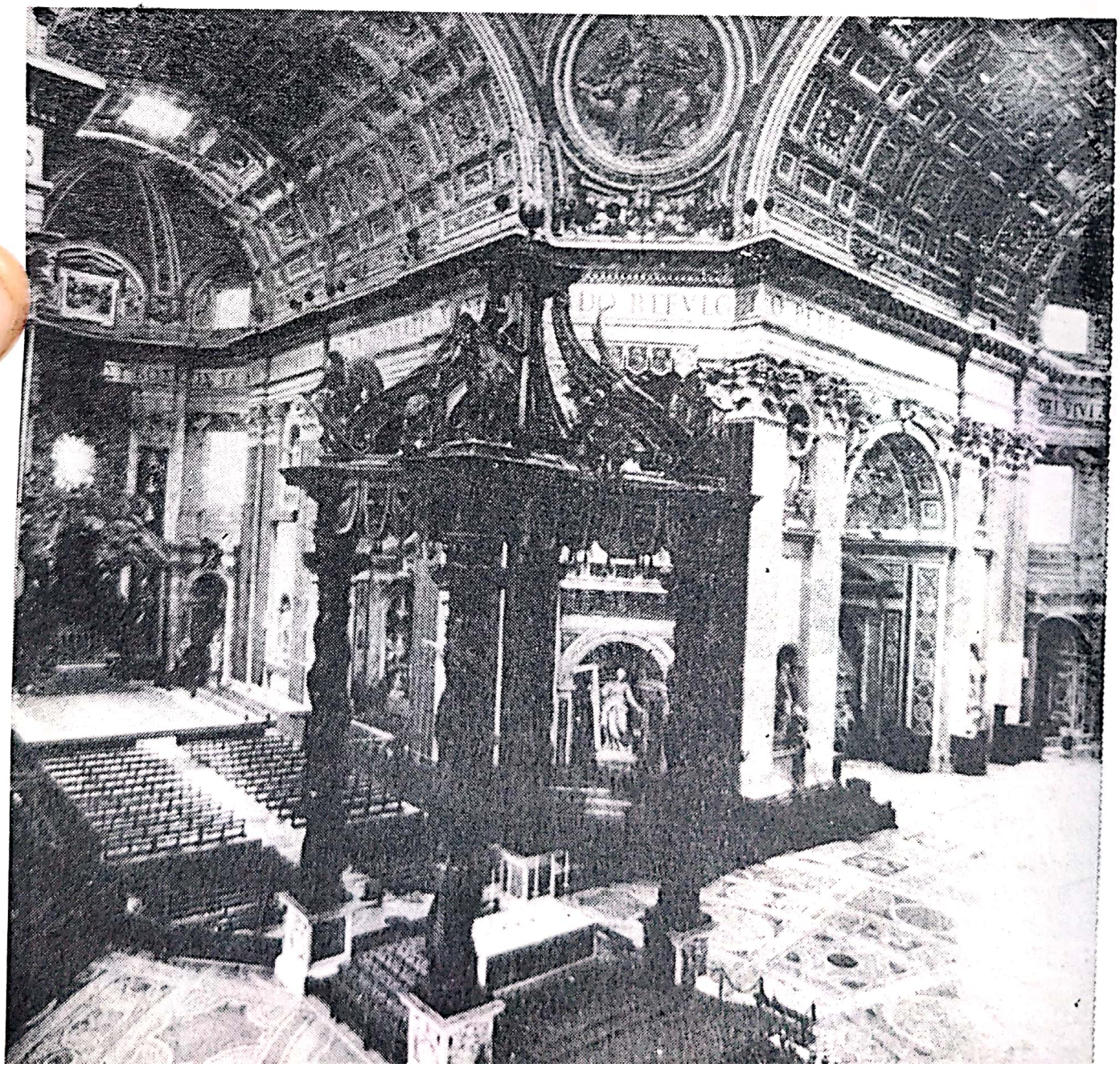
9. Gian Lorenzo Bernini, *Pluton și Proserpina* (1621—1622). Marmură, h. 225 cm. Galeria Borghese, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

10. *Baldachinul înălțat din inițiativa papei Paul al V-lea în San Pietro.* Gravură de A. Specchi.

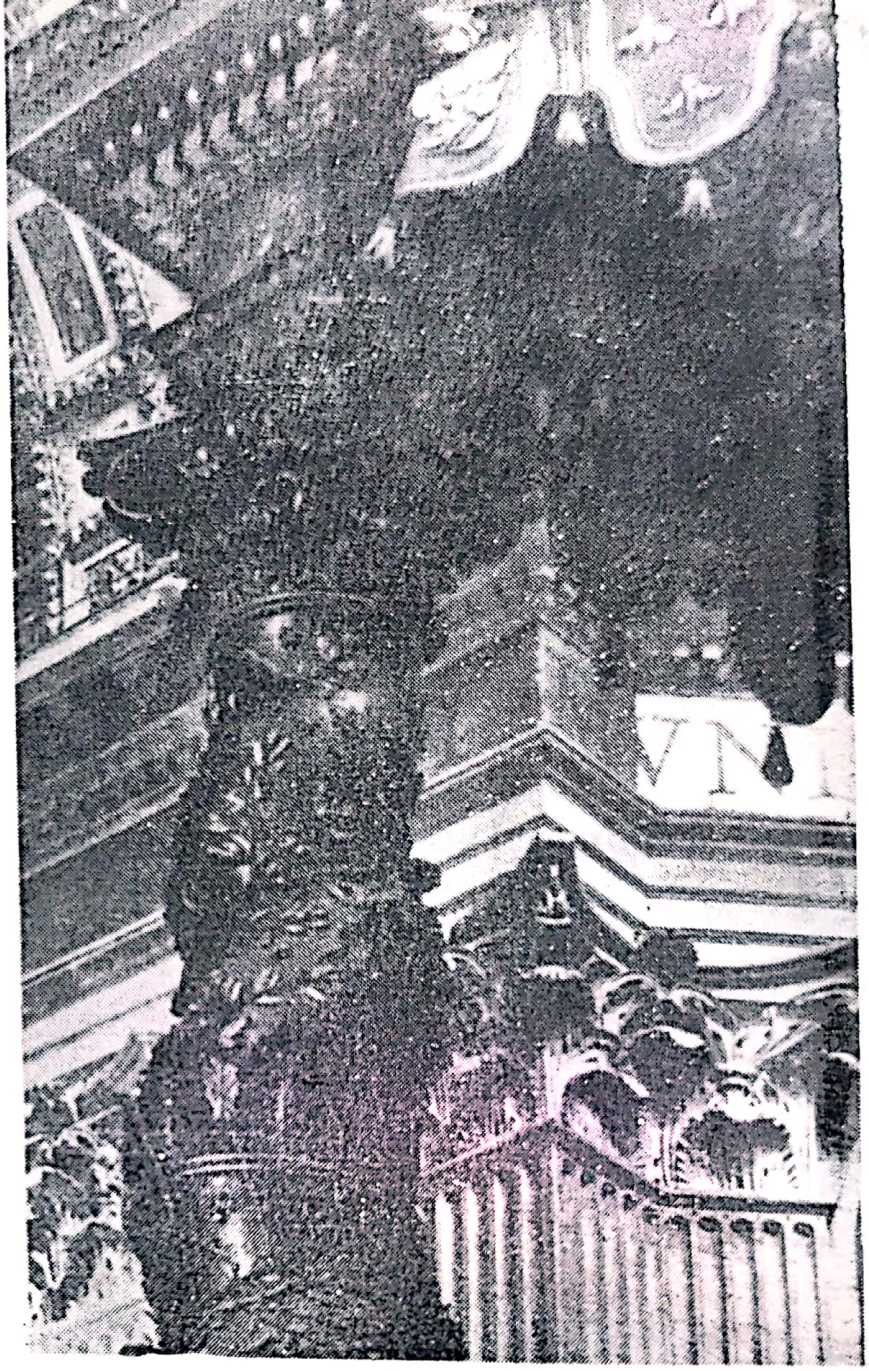


11. Gian Lorenzo Bernini, *Baldachinul din bazilica San Pietro.* Bronz, lemn și marmură; h. 2 805 cm.

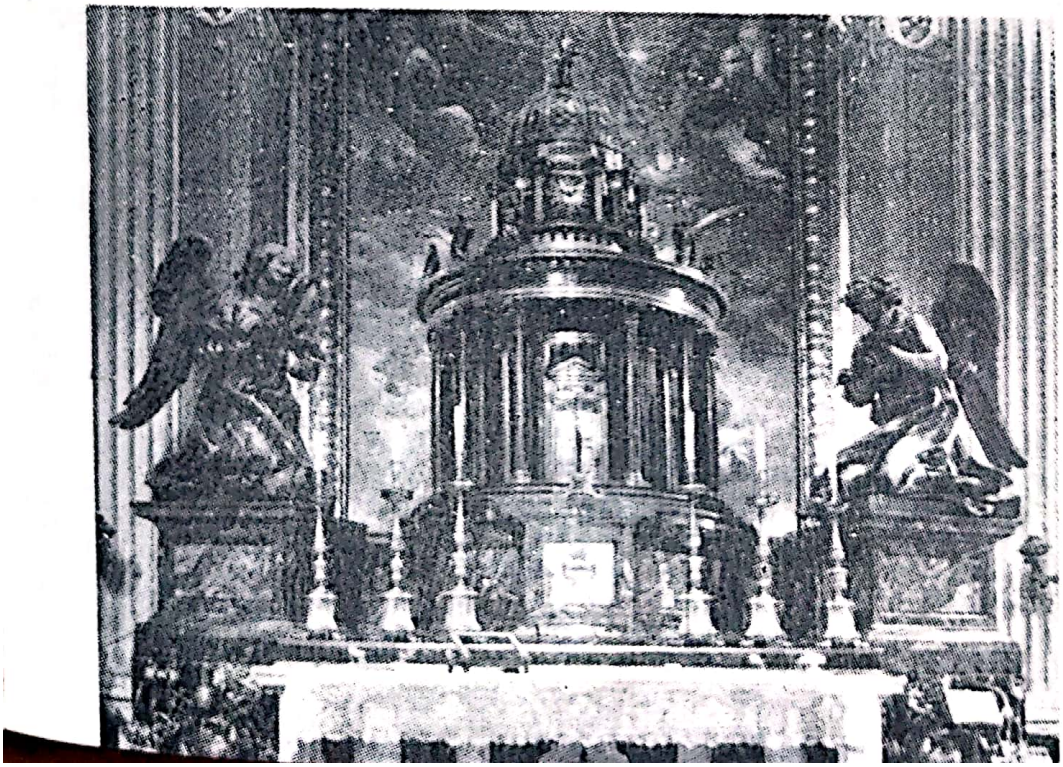


Scanned with OKEN Scanner

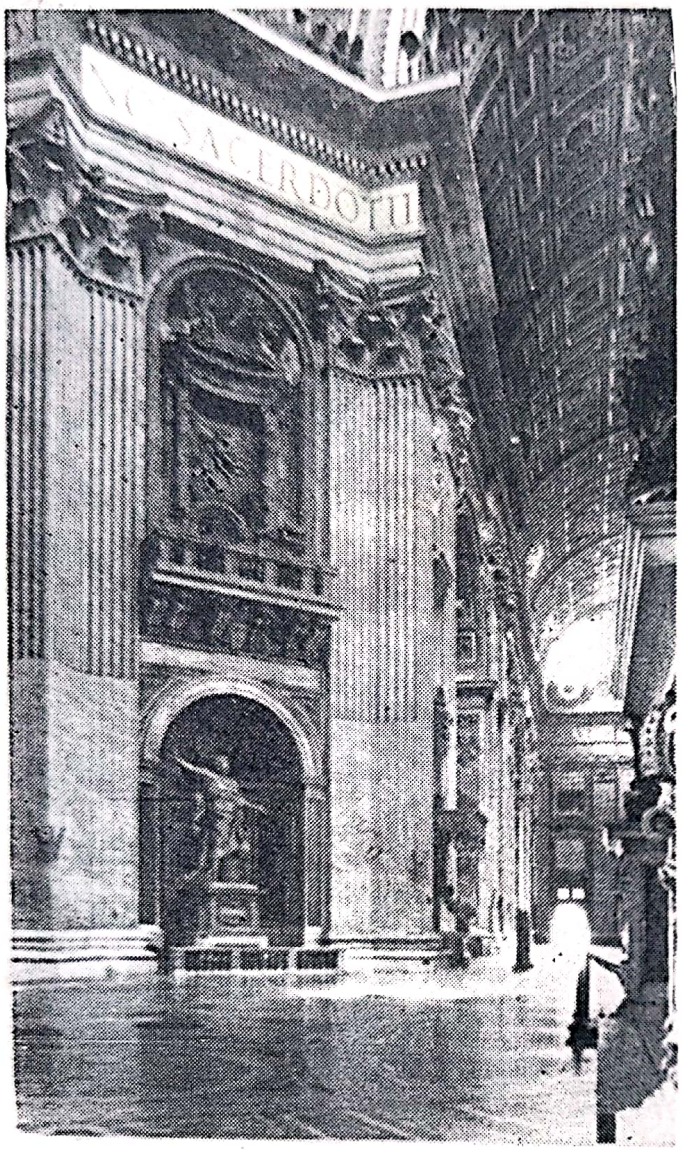
13. Gian Lorenzo Bernini, *Baldachinul* — detaliu (partea superioară a unei coloane cu antablamentul).



12. Gian Lorenzo Bernini, *Ciboriul pentru Altarul Sintelor Taine* (1673—1674). Bronz aurit. San Pietro, Roma.



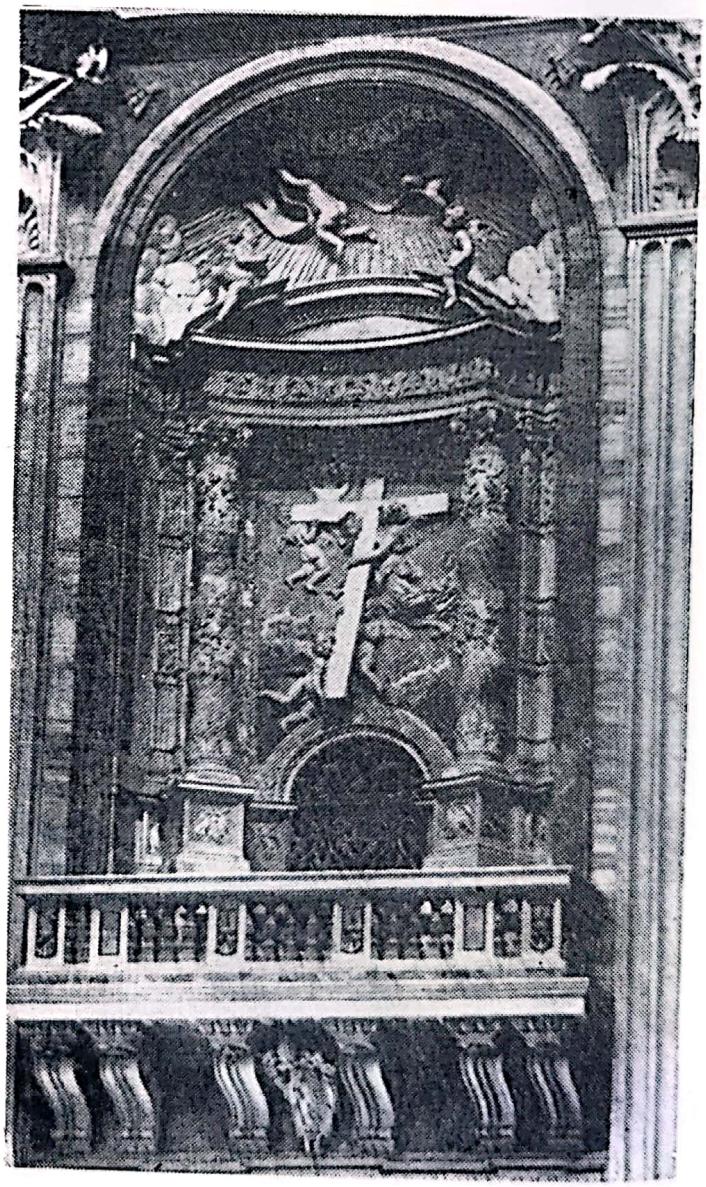
Scanned with OKEN Scanner



14. Gian Lorenzo Bernini, *Arhitectura stîlpului de nord-est de sub cupola bazilicii San Pietro, cu statuia sfîntului Longinus și loggia relicvei.*

15. *Loggia de deasupra statuii Sfintei Elena cu coloanele antice în torsadă reutilizate, atribuite templului lui Solomon.* San Pietro, Roma.

16. Gian Lorenzo Bernini, *Sfîntul Longinus* (1629—1638). Marmură, h. 440 cm. San Pietro, Roma.

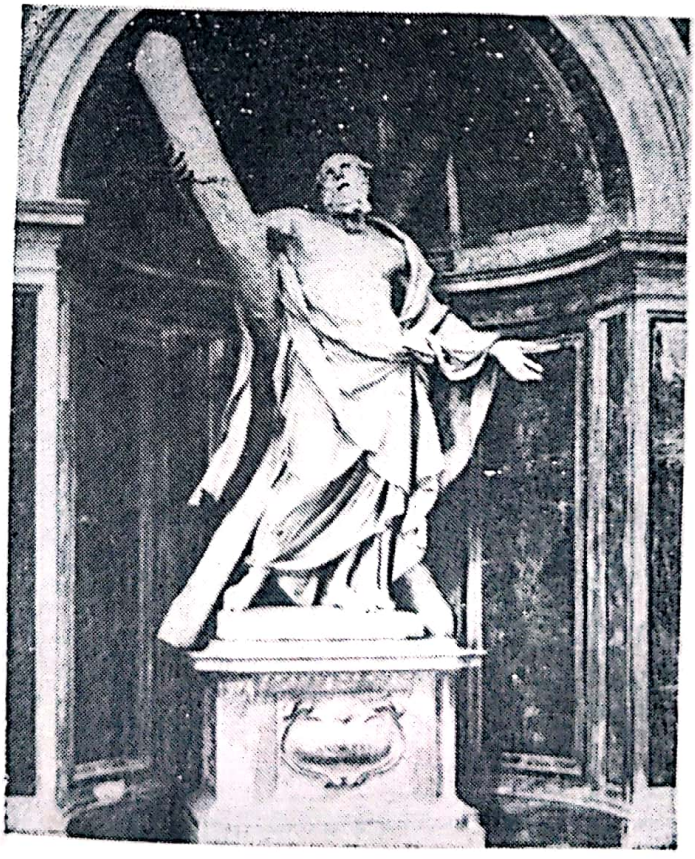


Scanned with OKEN Scanner

17. Francesco Mochi, *Sfinta Veronica.* San Pietro, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

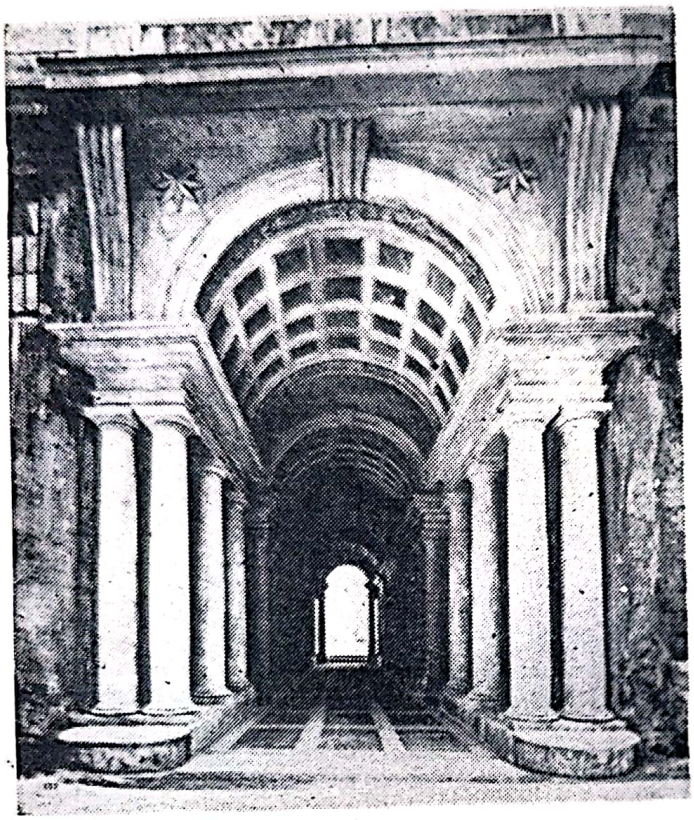
18. A. Bolgi, *Sfînta Elena*. San Pietro, Roma.



19. François Duquesnoy, *Sfîntul Andrei*. San Pietro, Roma.

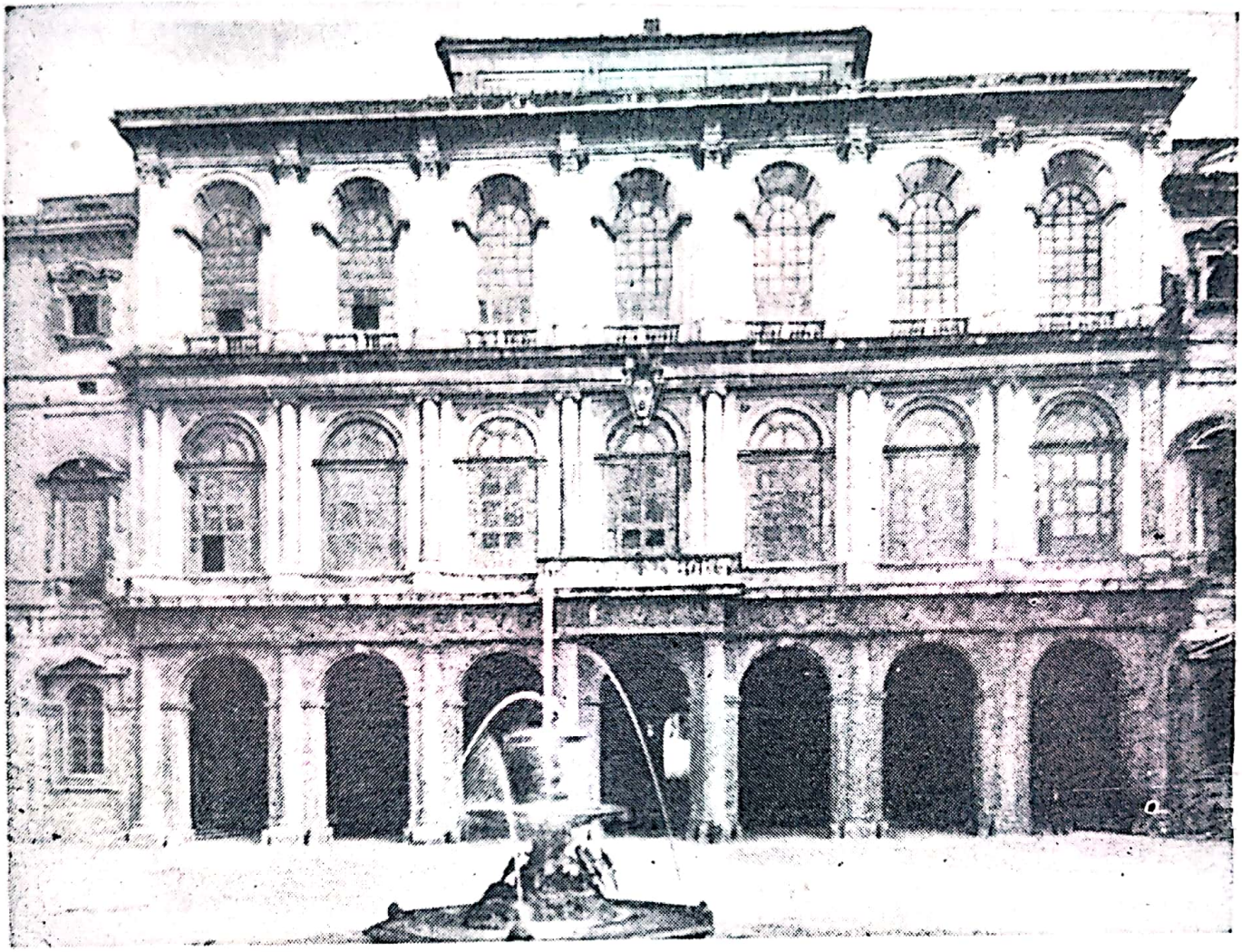
Scanned with OKEN Scanner

20. Francesco Borromini, *Galeria palatului Spada* (cca. 1632—1635). Roma.



21. Gian Lorenzo Bernini, *Scala Regia* (1663—1666). Vatican.

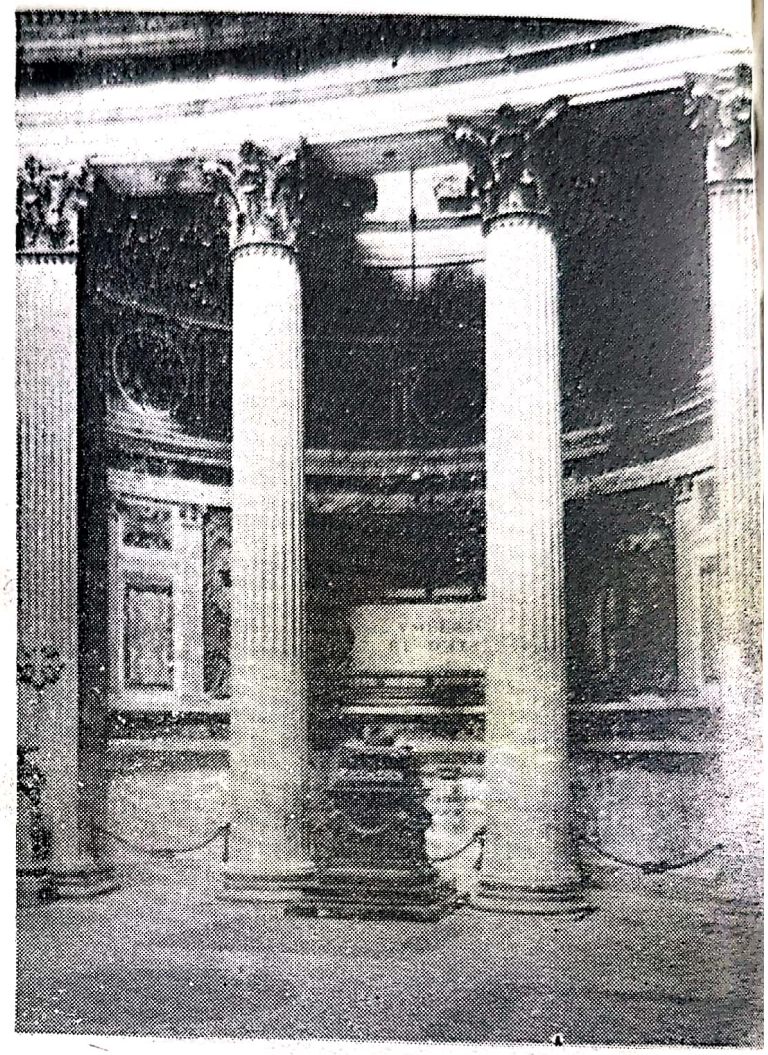
Scanned with OKEN Scanner



22. *Fațada palatului Barberini, proiectată* de Carlo Maderno (1625—1629) și modificată de Bernini (1629—1632).

23. Gian Lorenzo Bernini, *Scara din stînga a palatului Barberini.*

Scanned with OKEN Scanner



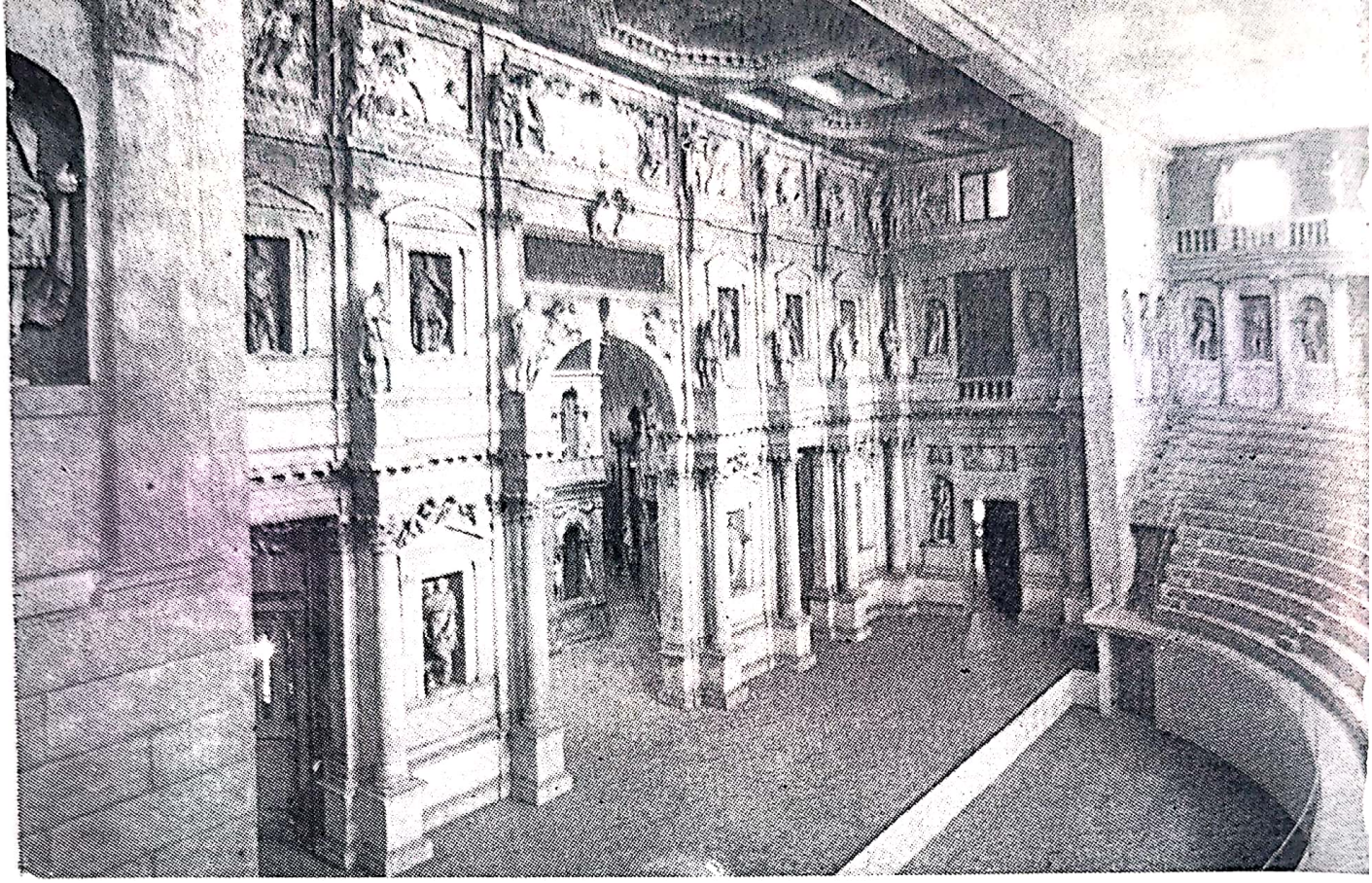
25. *Edicul.* Panteon, Roma.

24. Gian Lorenzo Bernini, *Sfînta Bibiana* (1624—1626), Marmură. Santa Bibiana, Roma.

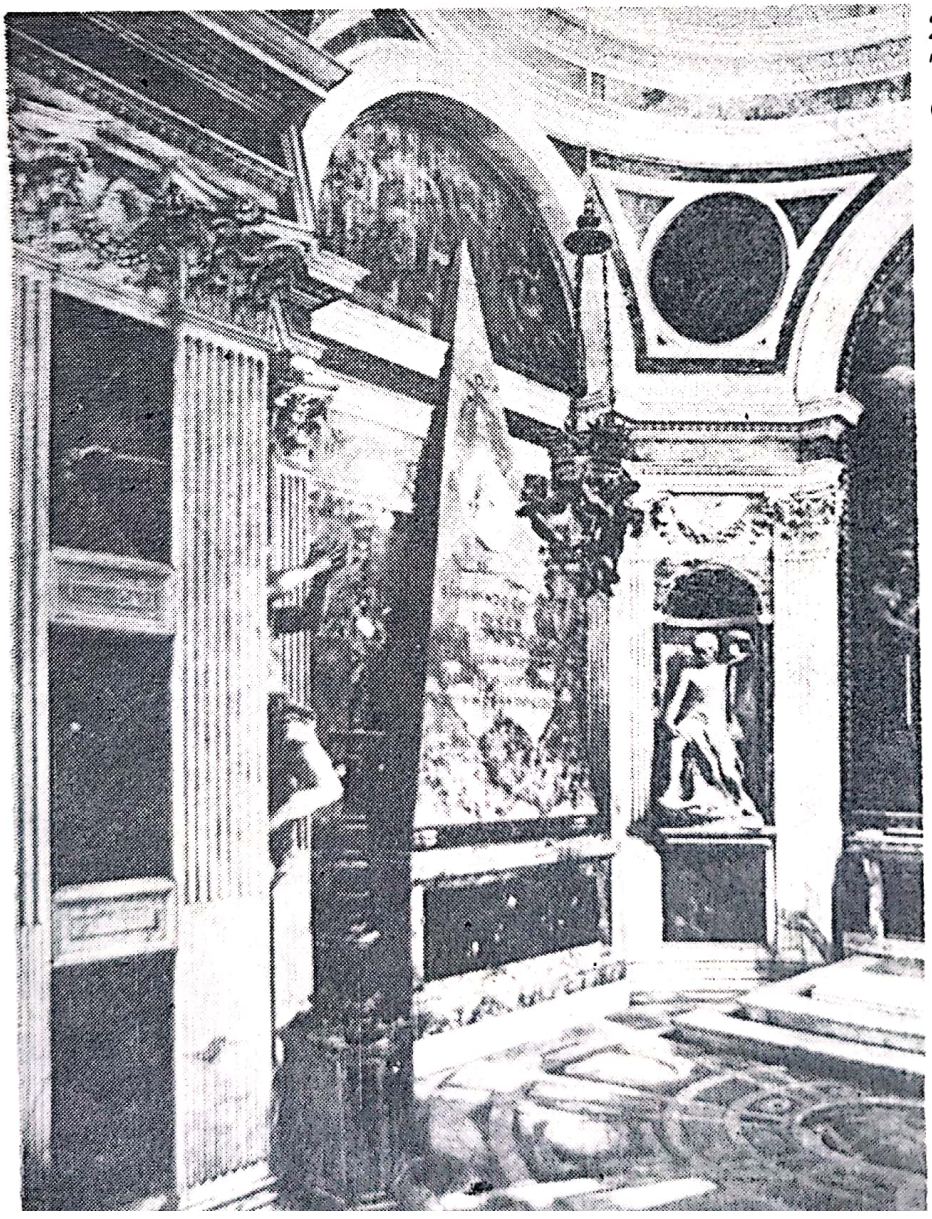
Scanned with OKEN Scanner

26. Gian Lorenzo Bernini, *Fațada bisericii Santa Bibiana* (1624—1626), Roma.

Scanned with OKEN Scanner



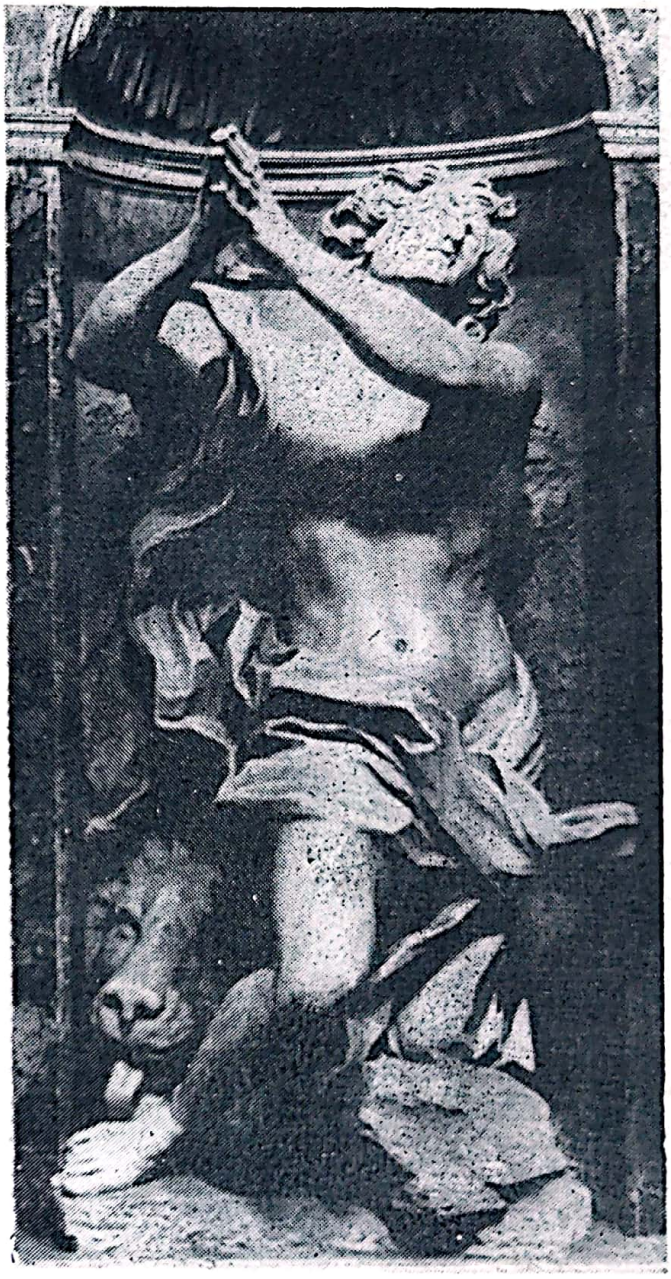
27. Andrea Palladio, *Teatrul Olimpic*. Vicenza.



28. Rafael, *Capela Chigi*. Santa Maria del Popolo, Roma.

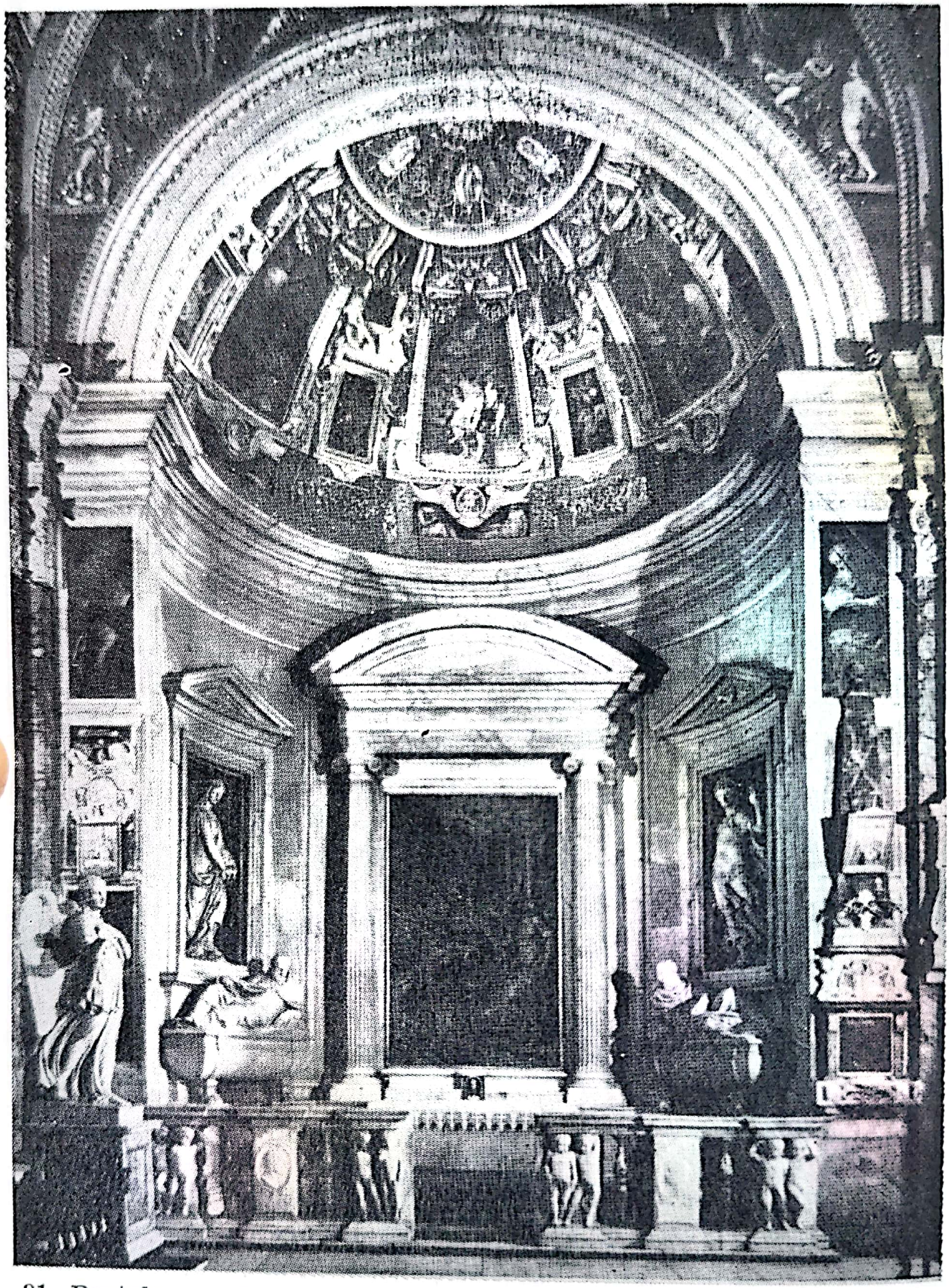
Scanned with OKEN Scanner

29. Gian Lorenzo Bernini, *Daniil* (1655—1657). Marmură. Capela Chigi din Santa Maria del Popolo, Roma.



30. Gian Lorenzo Bernini, *Abacuc și îngerul.* Marmură. Capela Chigi din Santa Maria del Popolo, Roma.

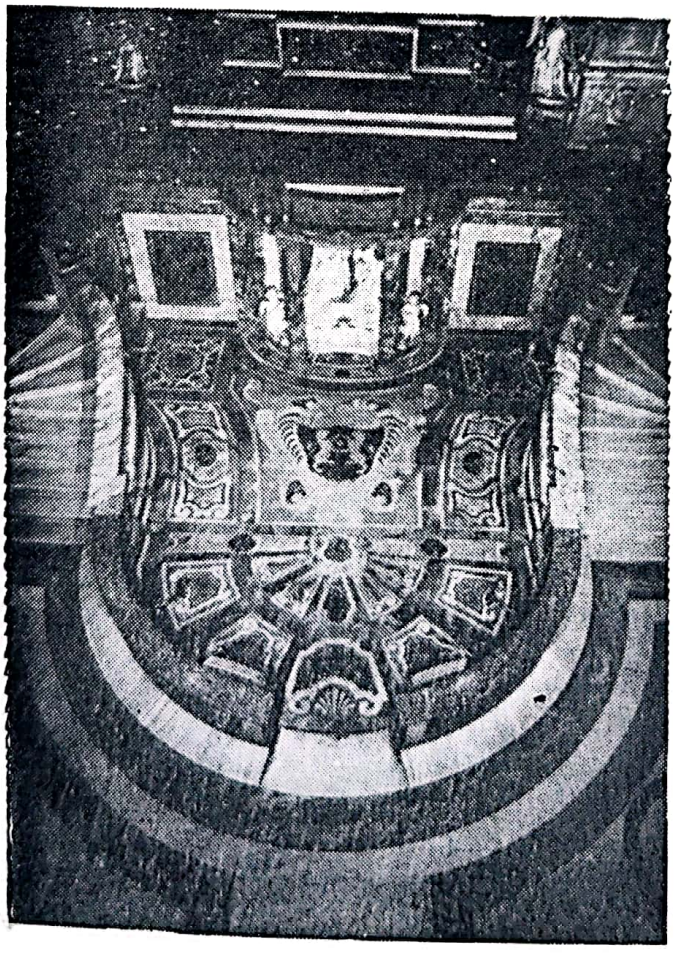
Scanned with OKEN Scanner



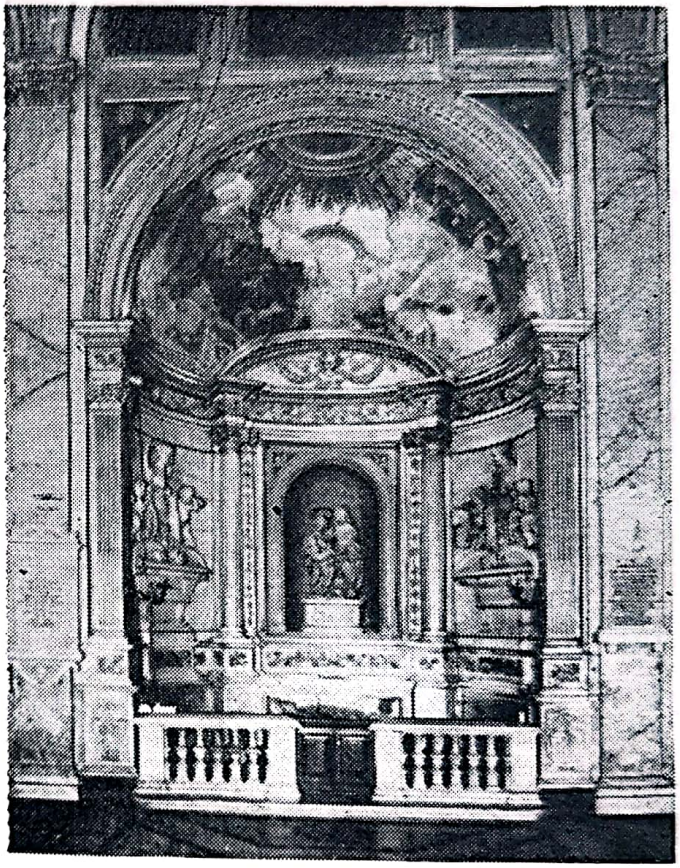
31. Bartolomeo Ammannati și Giorgio Vasari, *Capela Del Monte*, San Pietro in Montorio, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

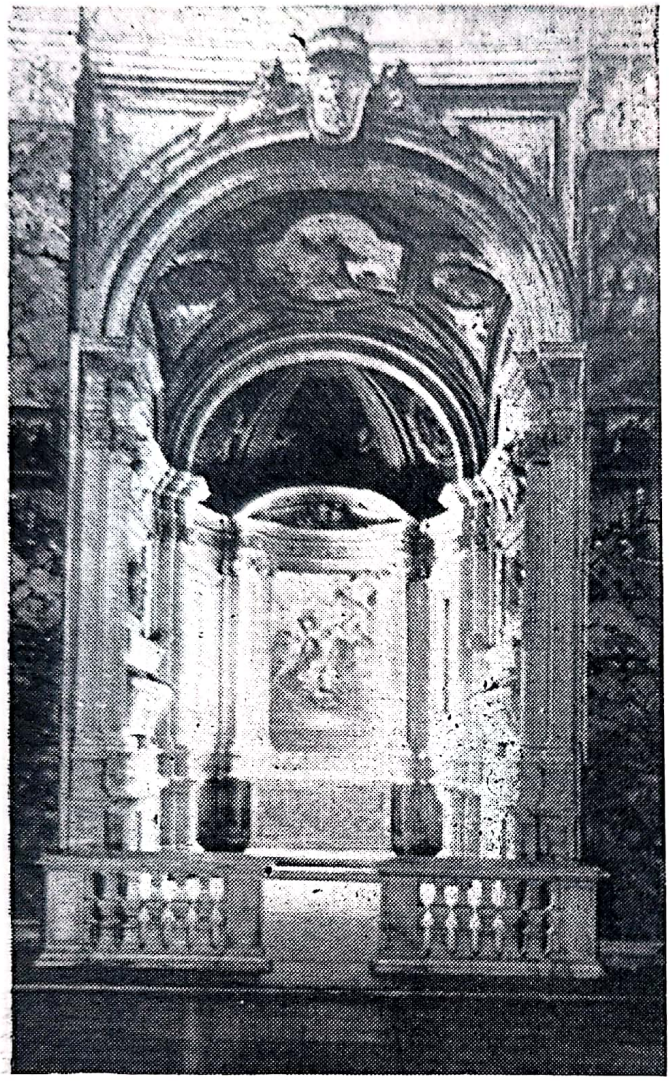
32. Gian Lorenzo Bernini, *Structura comemorativă pentru Santa Francesca Romana* (1644—1649). Santa Maria Nova, Roma.



33. Gian Lorenzo Bernini, *Capela Pio* (cca. 1643—1649). Sant' Agostino, Roma.



Scanned with OKEN Scanner

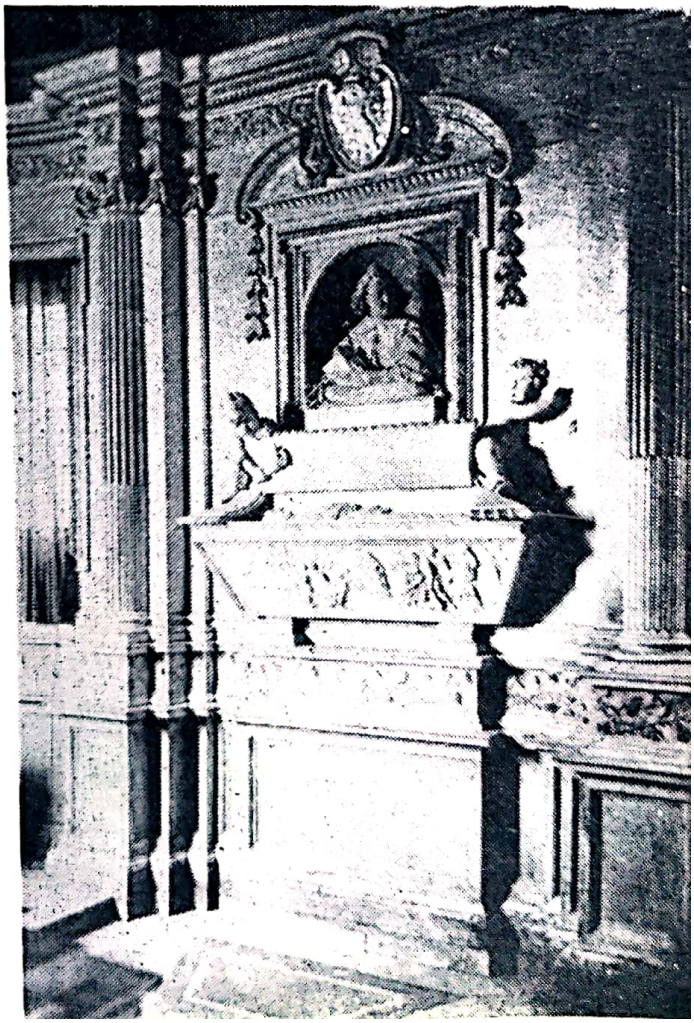


34. Gian Lorenzo Bernini, *Capela Raimondi* (1638—1648). San Pietro in Montorio, Roma.

35. Francesco Baratta, *San Francesco în extaz.* Capela Raimondi, San Pietro in Montorio.

Scanned with OKEN Scanner

36. *Mormîntul lui Girolamo Raimondi.* Capela Raimondi, San Pietro in Montorio. Autorul bustului: Andrea Bolgi.



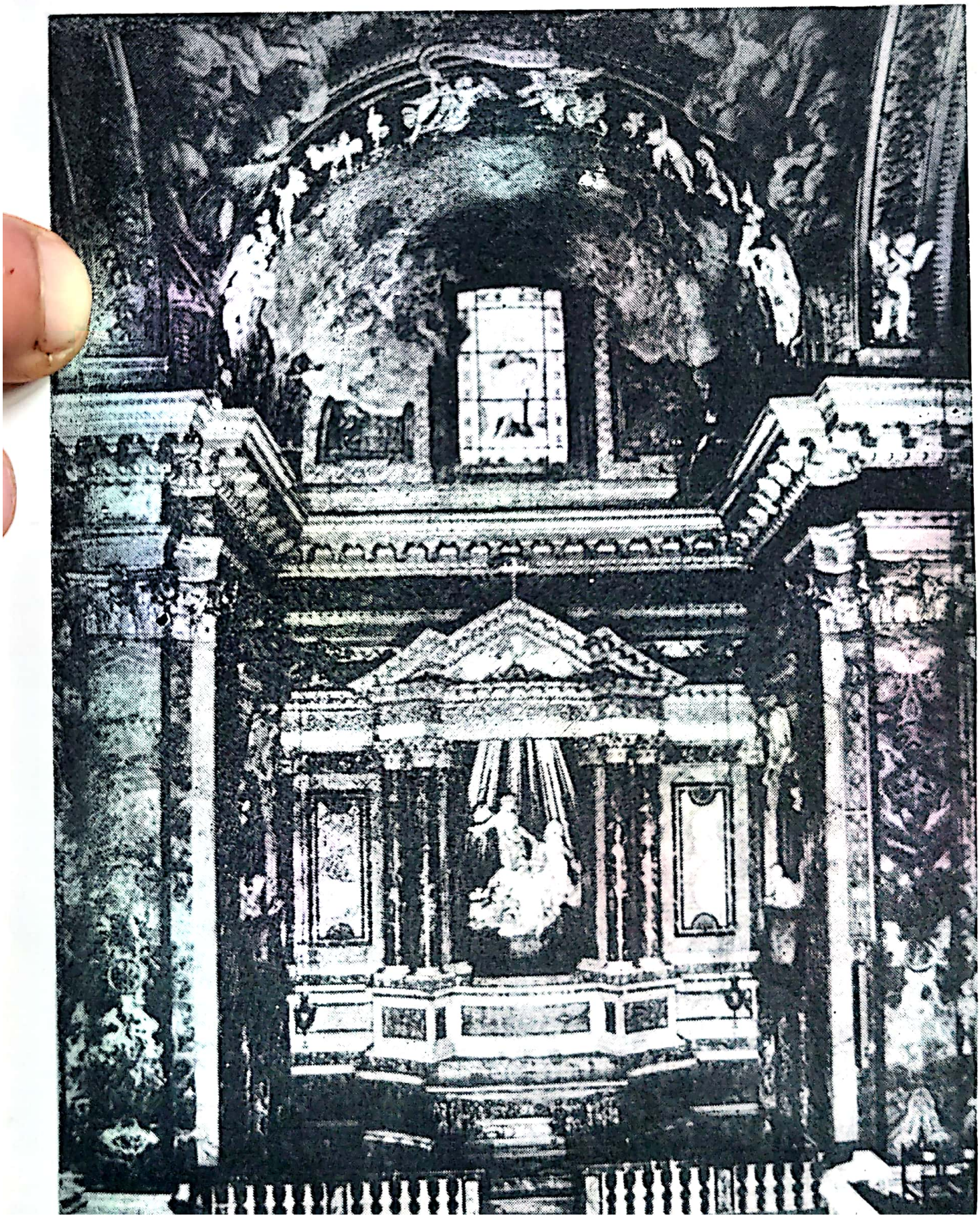
37. *Mormîntul lui Francesco Raimondi.* Capela Raimondi, San Pietro in Montorio. Autorul bustului: Andrea Bolgi.

Scanned with OKEN Scanner

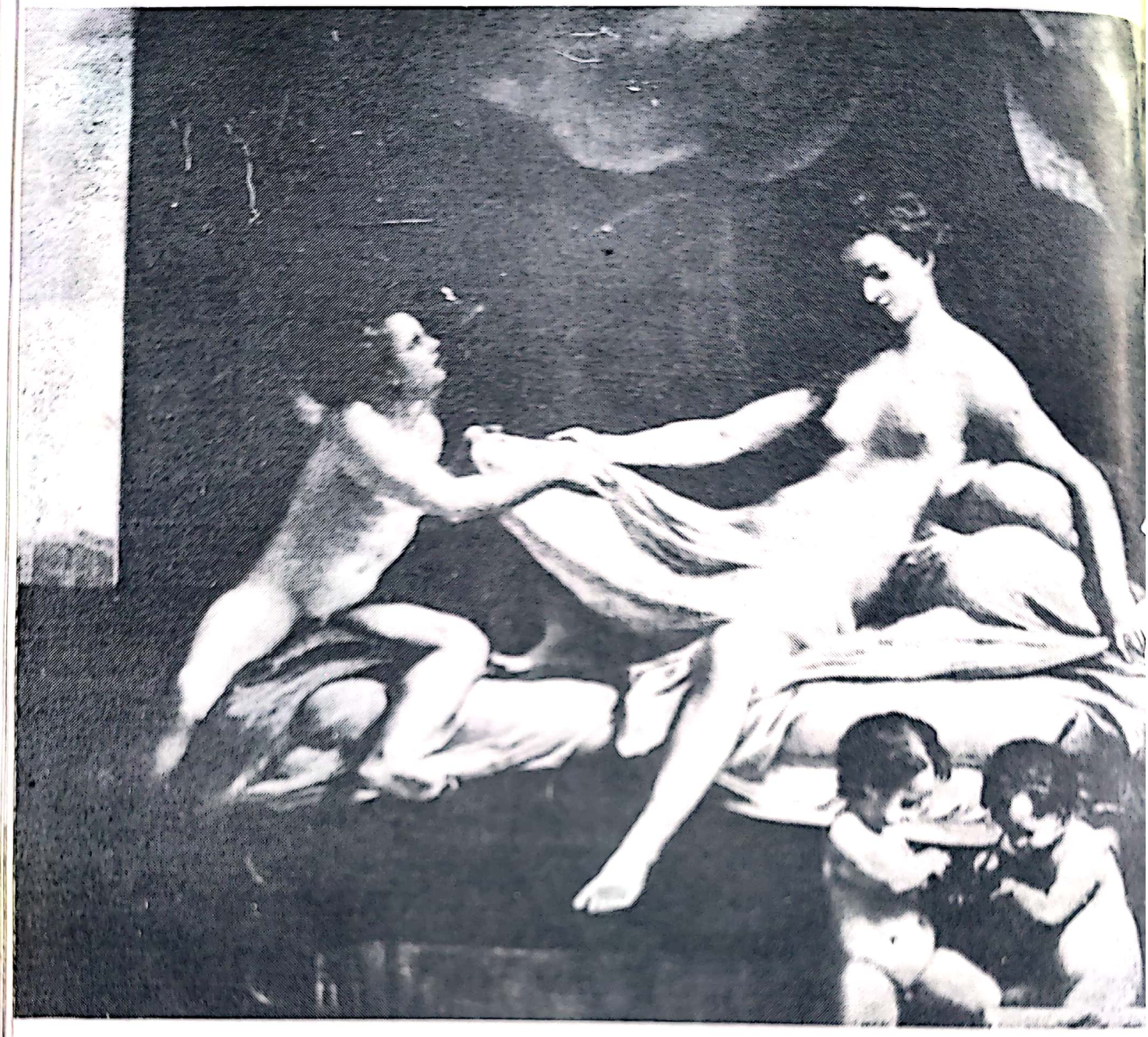
38. Gian Lorenzo Bernini, *Altarul capelei Alaleona* (1649—1650). San Domenico e Sisto, Roma. Execuția basoreliefului cu tema *Noli me tangere:* Antonio Raggi.

←

39. Gian Lorenzo Bernini, *Capela Cornaro* — vedere de ansamblu (cca. 1647—1652). Santa Maria della Vittoria, Roma.



Scanned with OKEN Scanner

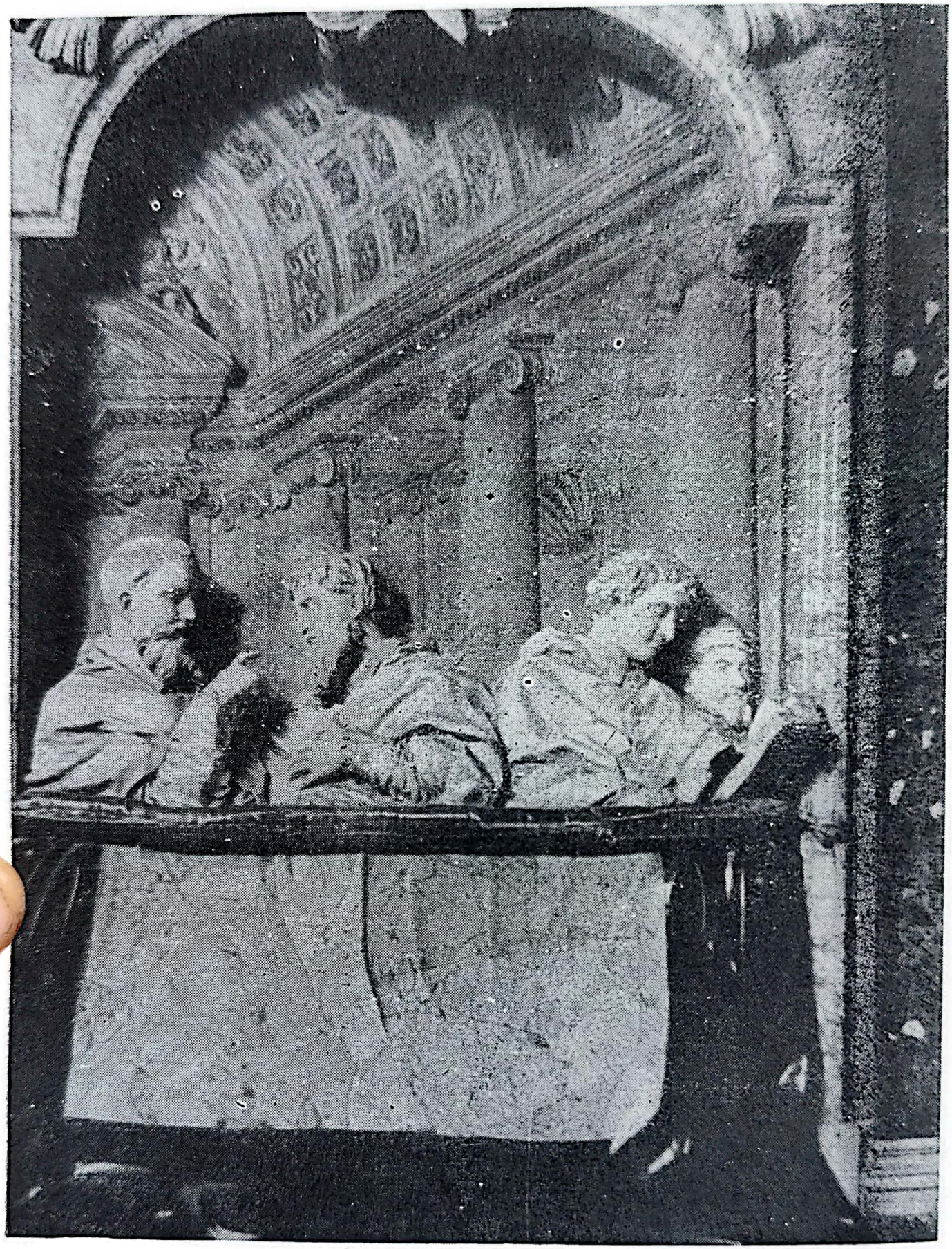


40. Correggio, *Danae*. Galeria Borghese, Roma.

41. Gian Lorenzo Bernini, *Extazul Sfintei Tereza*. Capela Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

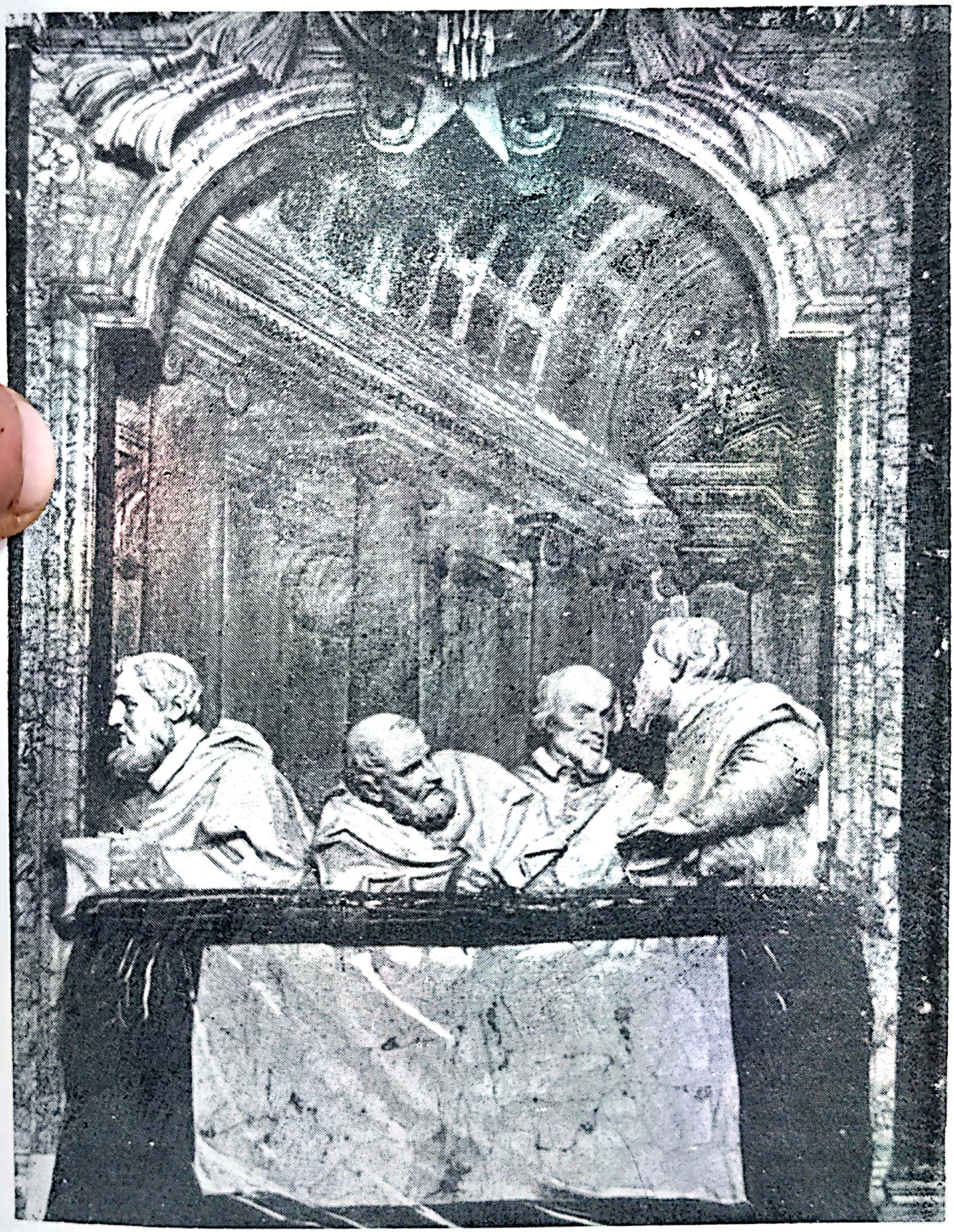
Scanned with OKEN Scanner



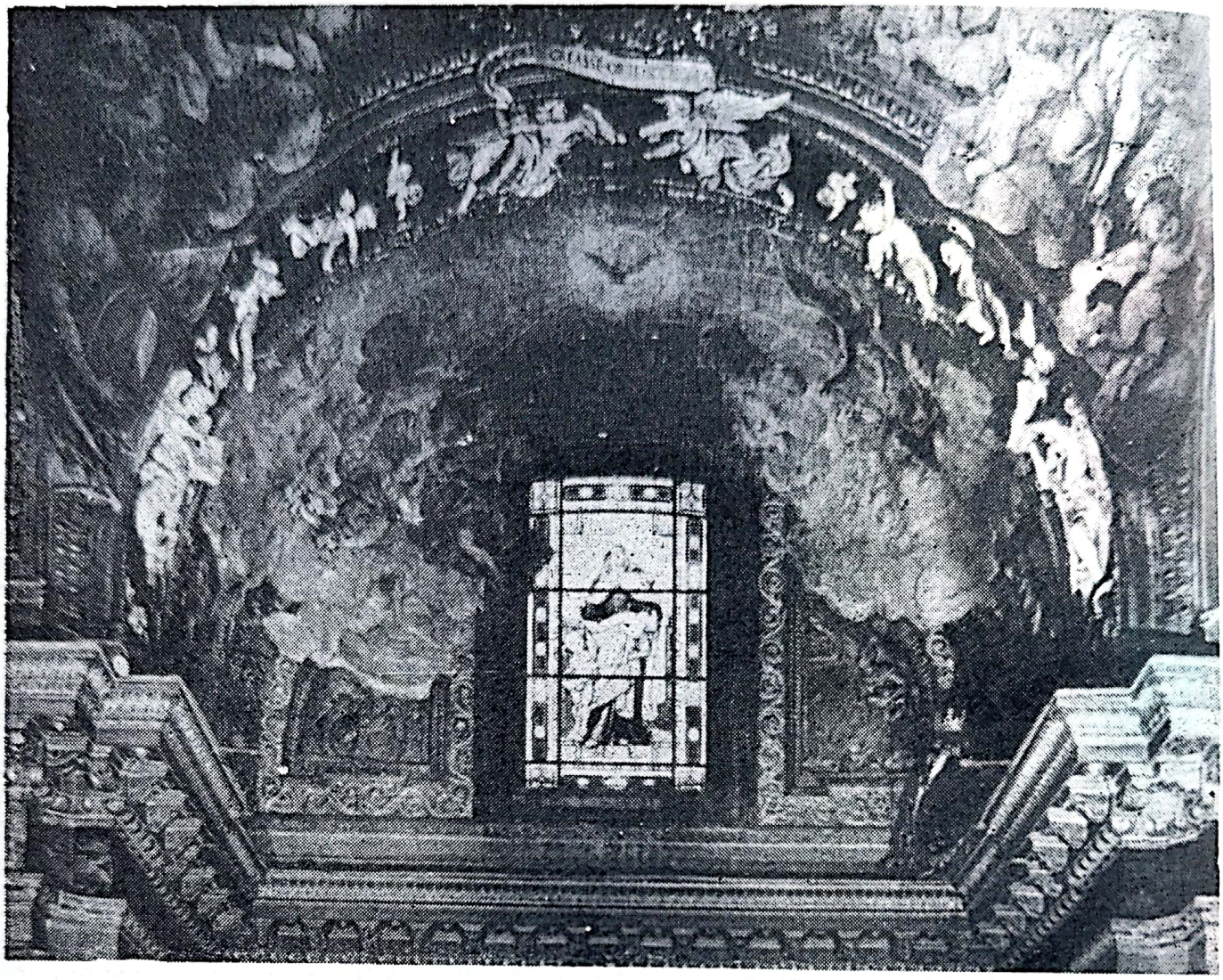
42. Gian Lorenzo Bernini, *Monument comemorativ dedicat cardinalului Federico Cornaro și altor cardinali din familia sa.* Peretele vestic al capelei Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

43. Gian Lorenzo Bernini, *Monument comemorativ dedicat dogelui Giovanni Cornaro și altor cardinali.* Peretele estic al capelei Cornaro, Santa Maria della Vittoria, Roma.

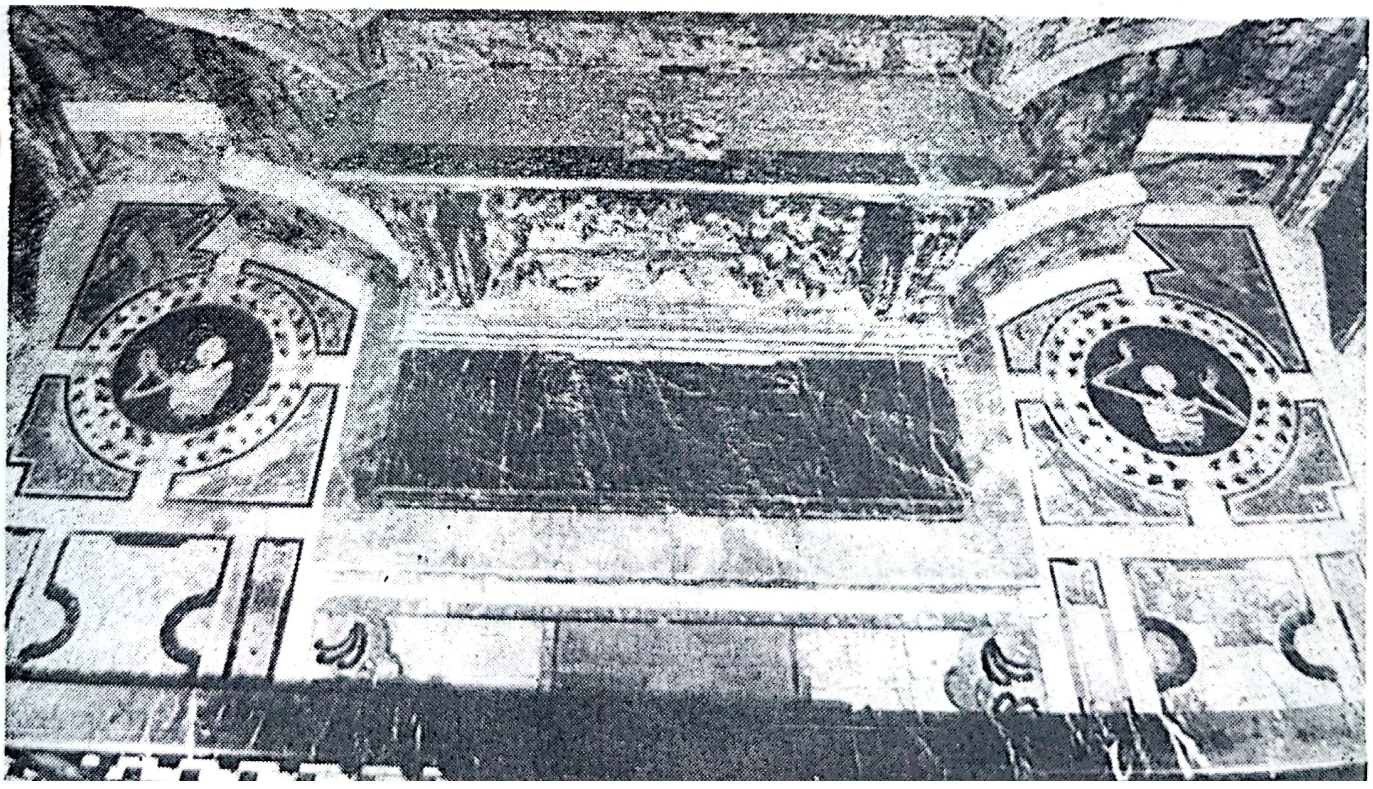


Scanned with OKEN Scanner



44. Guidobaldo Abbatini, *Decorația bolții capelei Cornaro*. Santa Maria della Vittoria, Roma.

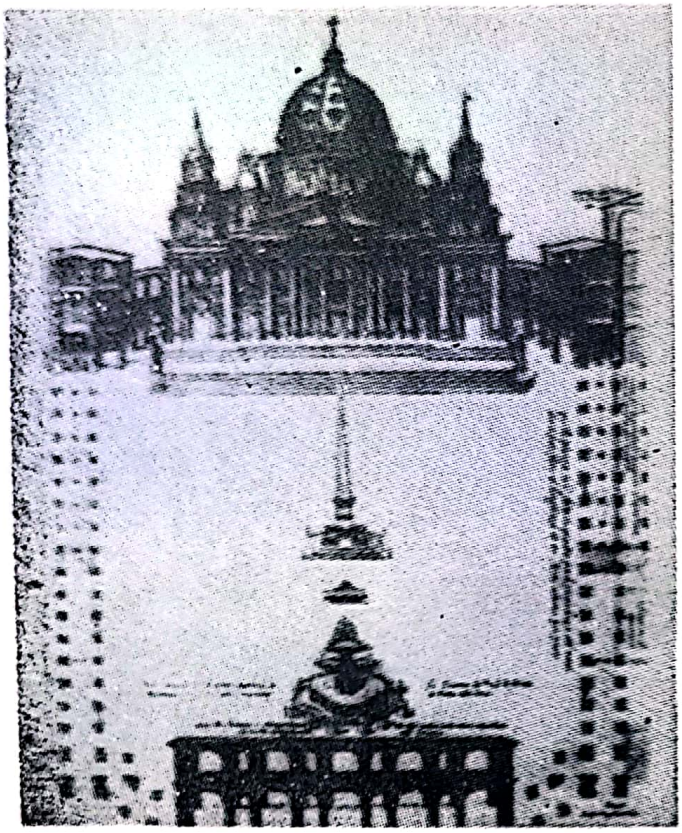
45. *Pavimentul capelei Cornaro*. Santa Maria della Vittoria, Roma.



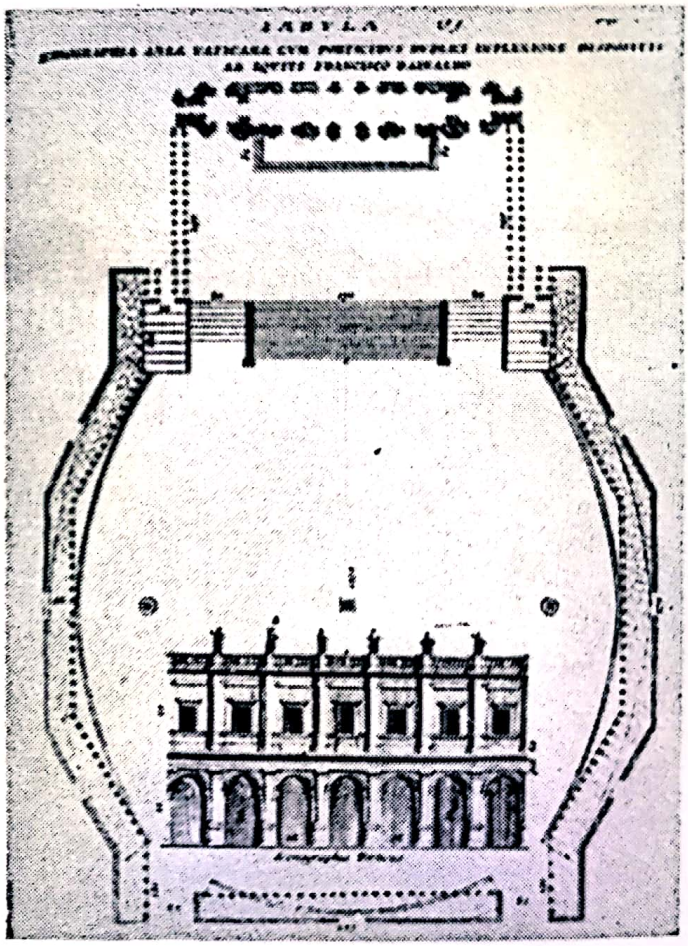
Scanned with OKEN Scanner

46. Antonio da Sangallo cel Tînăr, *Capela Paulină*. Vatican.

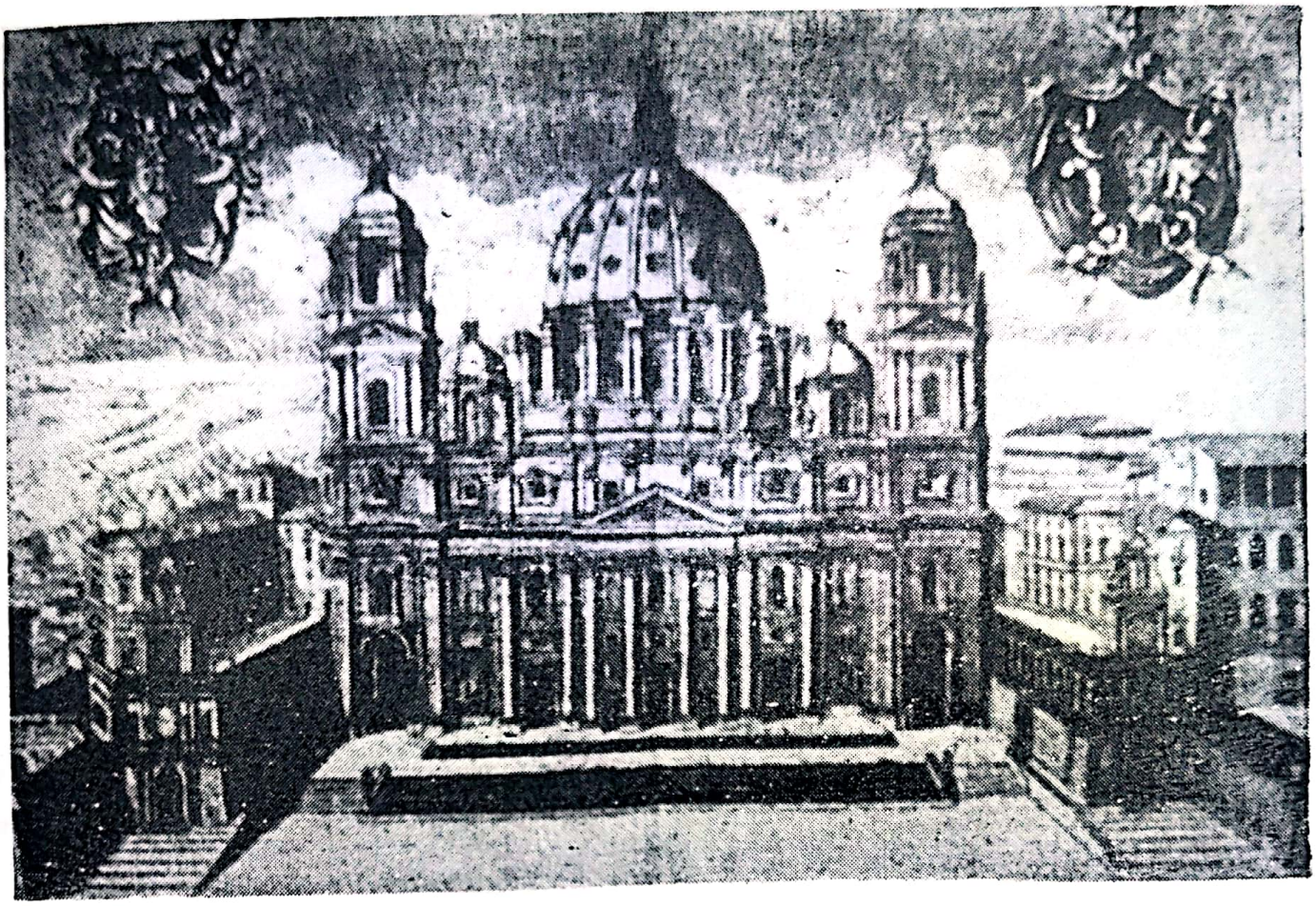
Scanned with OKEN Scanner



47. Papirio Bartoli, *Schiță de sistematizare a pieței San Pietro* (1623). Gravură de T. Greuter. Codice Chigi P VII 9, Biblioteca Apostolică Vaticană.

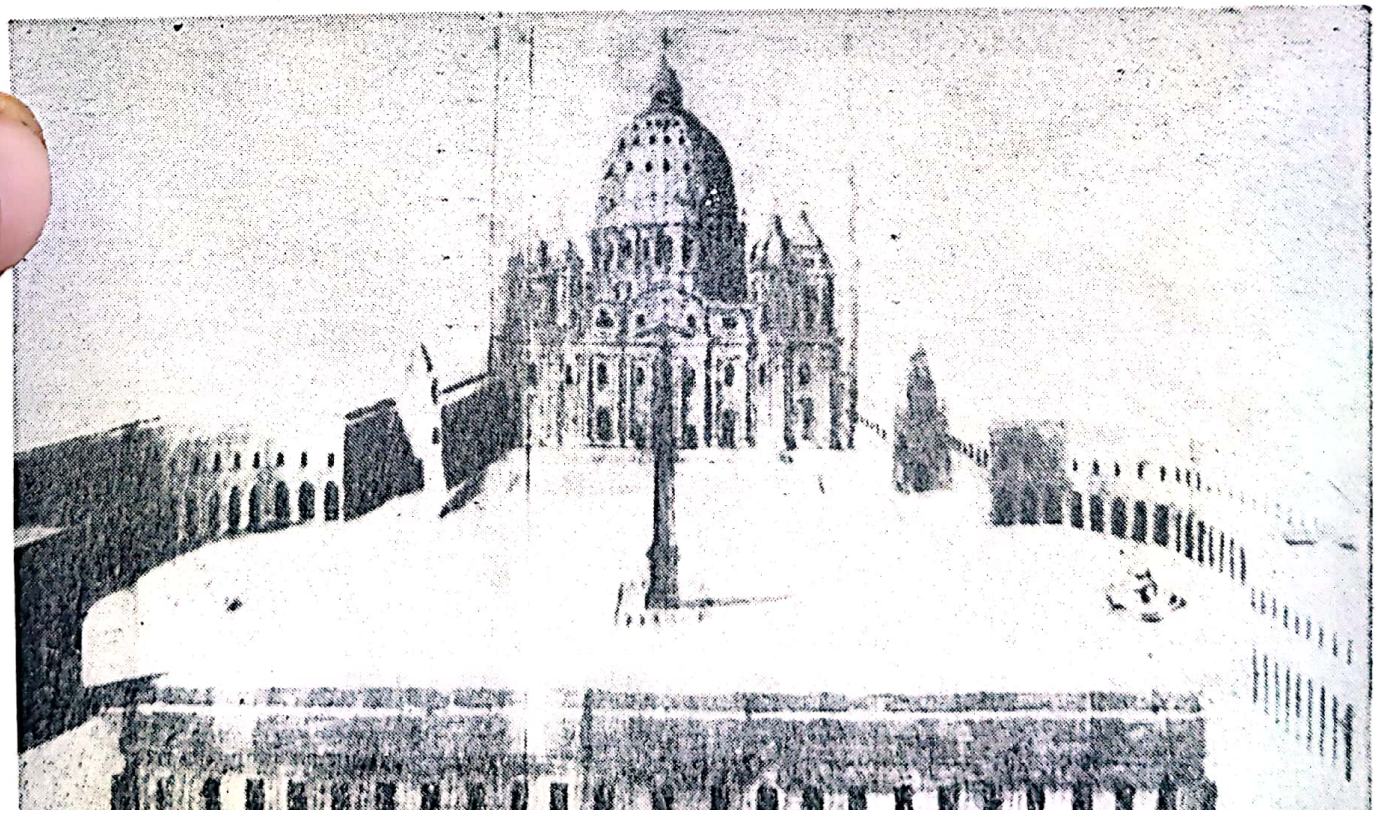


48. Francesco Rainaldi, *Schiță pentru sistematizarea pieței San Pietro în formă de octogon neregulat*. Gravură de F. Bonanni (1696).



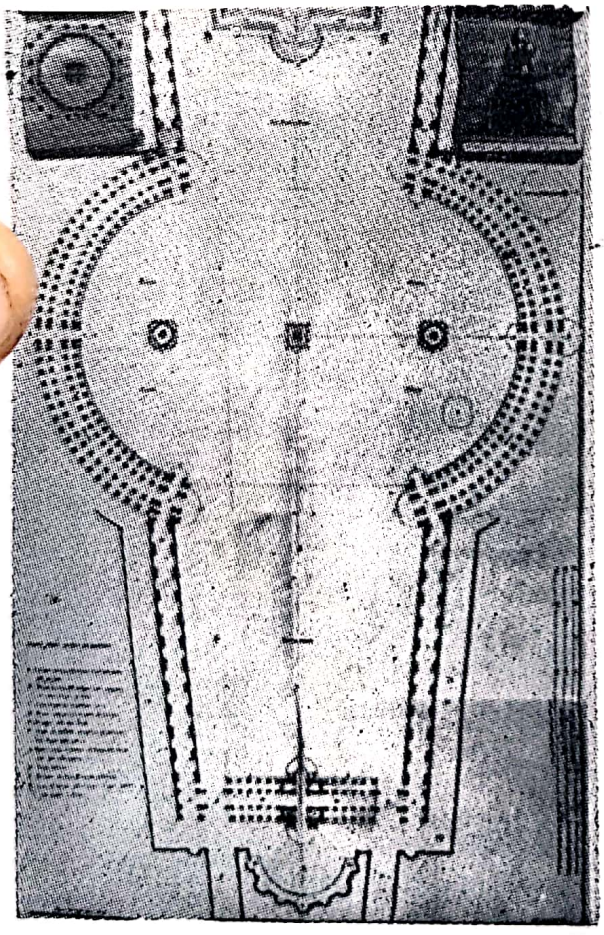
49. Martino Ferrabosco, *Proiect pentru piața San Pietro.* Gravură din *Architettura della basilica di San Pietro,* Roma, 1620.

50. Ferrabosco-Vasanzio, *Proiect de sistematizare a pieței San Pietro-* vedere în perspectivă. Codice Chigi P VII 9, Biblioteca Apostolică Vaticană. Proiectul i-a fost atribuit și lui Carlo Rainaldi.



Scanned with OKEN Scanner

51. *Piața San Pietro înaintea construirii colonadei lui Bernini.* Gravură, către mijlocul secolului al XVII-lea.

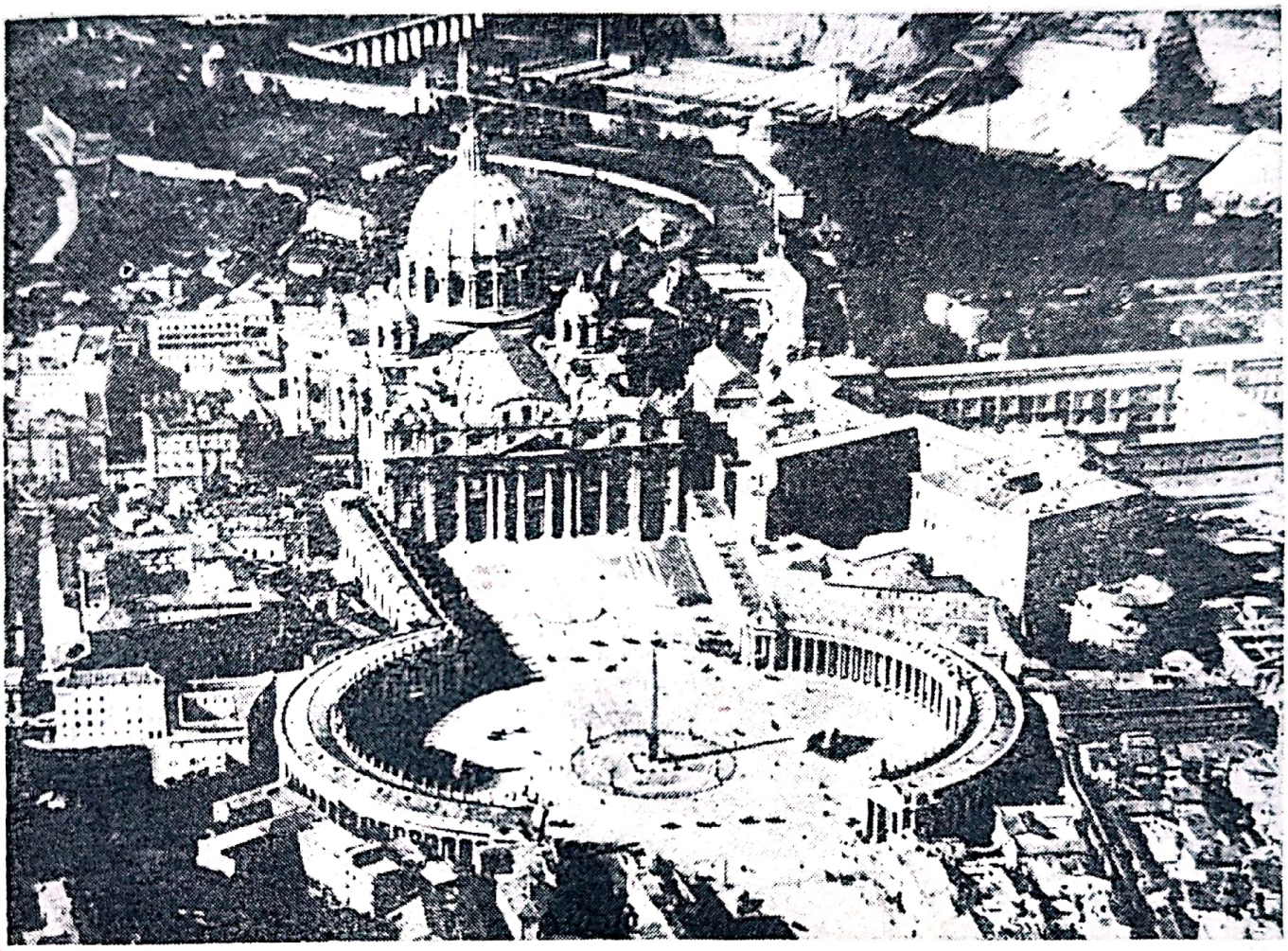


52. Carlo Fontana, *Planul pieței San Pietro completat cu propunerea construirii unor coridoare divergente legînd „al treilea braț" mult împins în urmă cu extremitățile aripilor colonadei berniniene.*

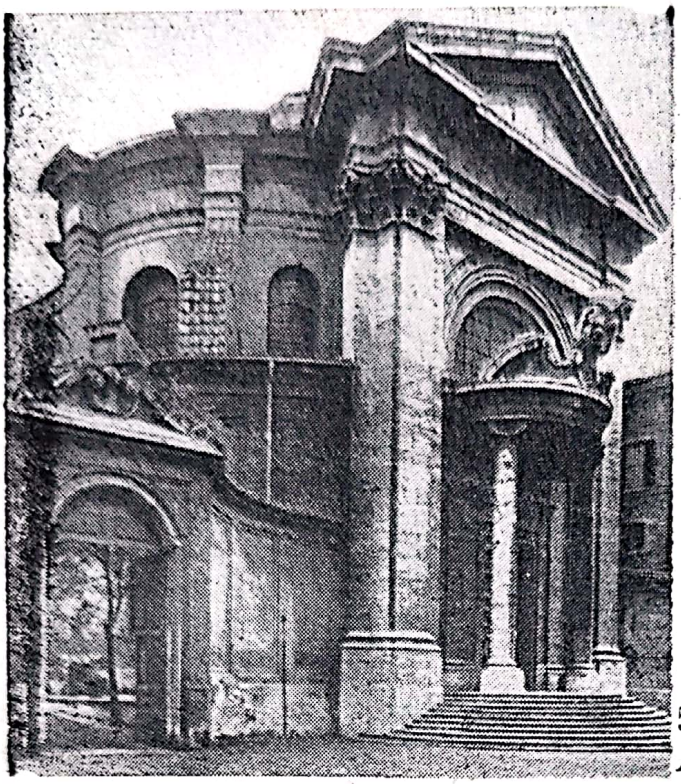
Scanned with OKEN Scanner

53. *Piața San Pietro cu colonada lui Bernini.*

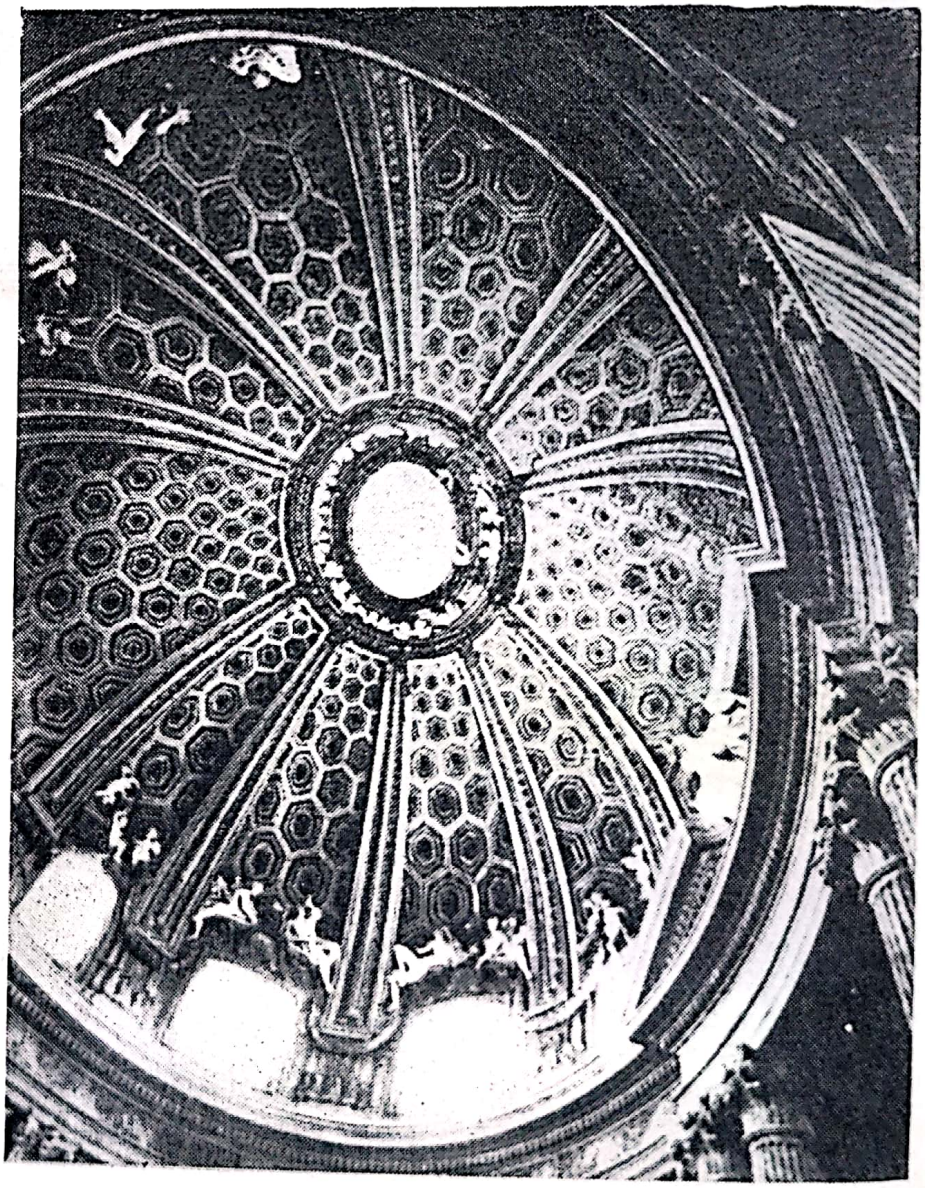
54. Gian Lorenzo Bernini, *Colonada din piața San Pietro.* Detaliu.



Scanned with OKEN Scanner

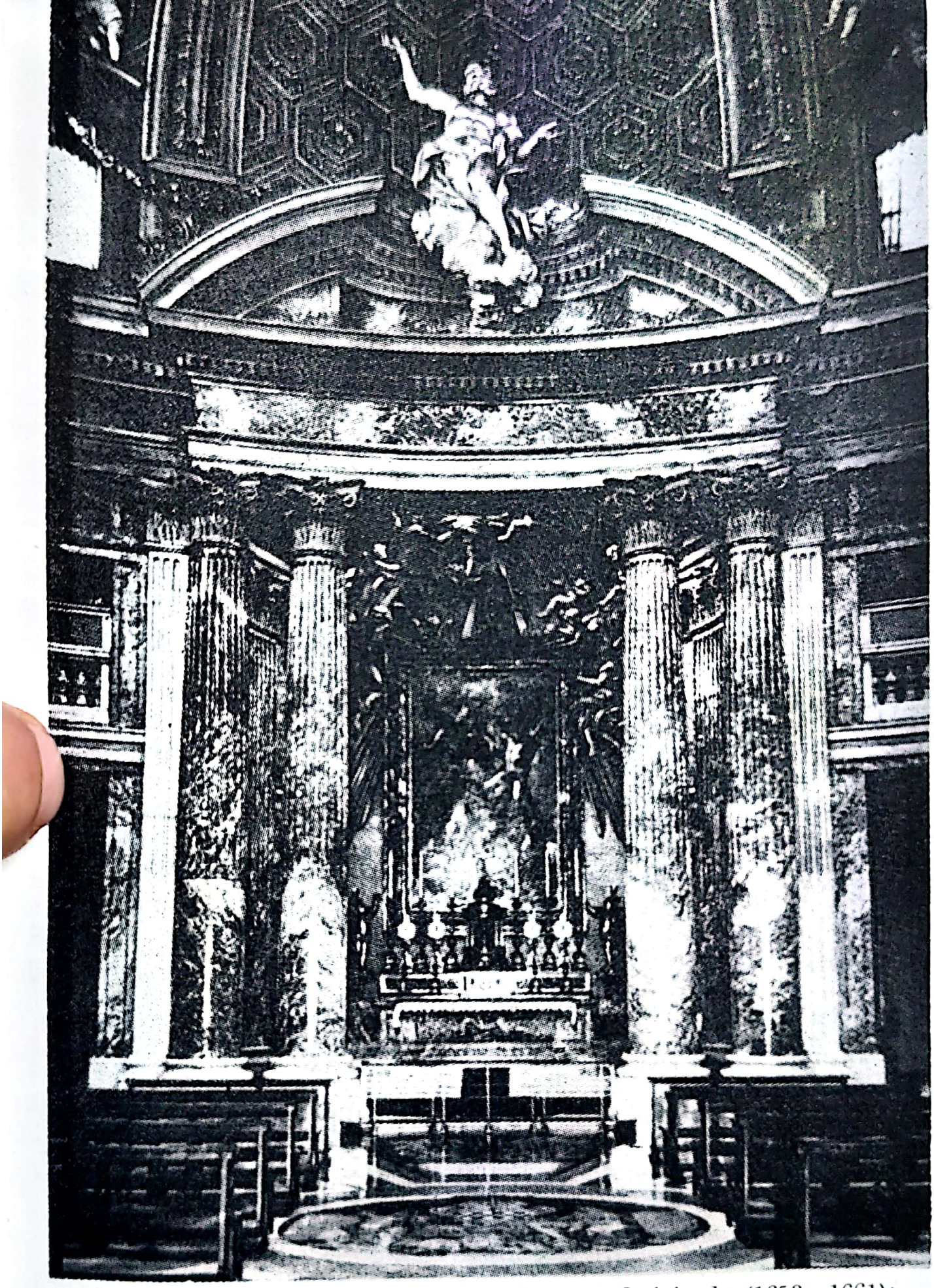


55. Gian Lorenzo Bernini, *Sant' Andrea al Quirinale* (1658—1661).



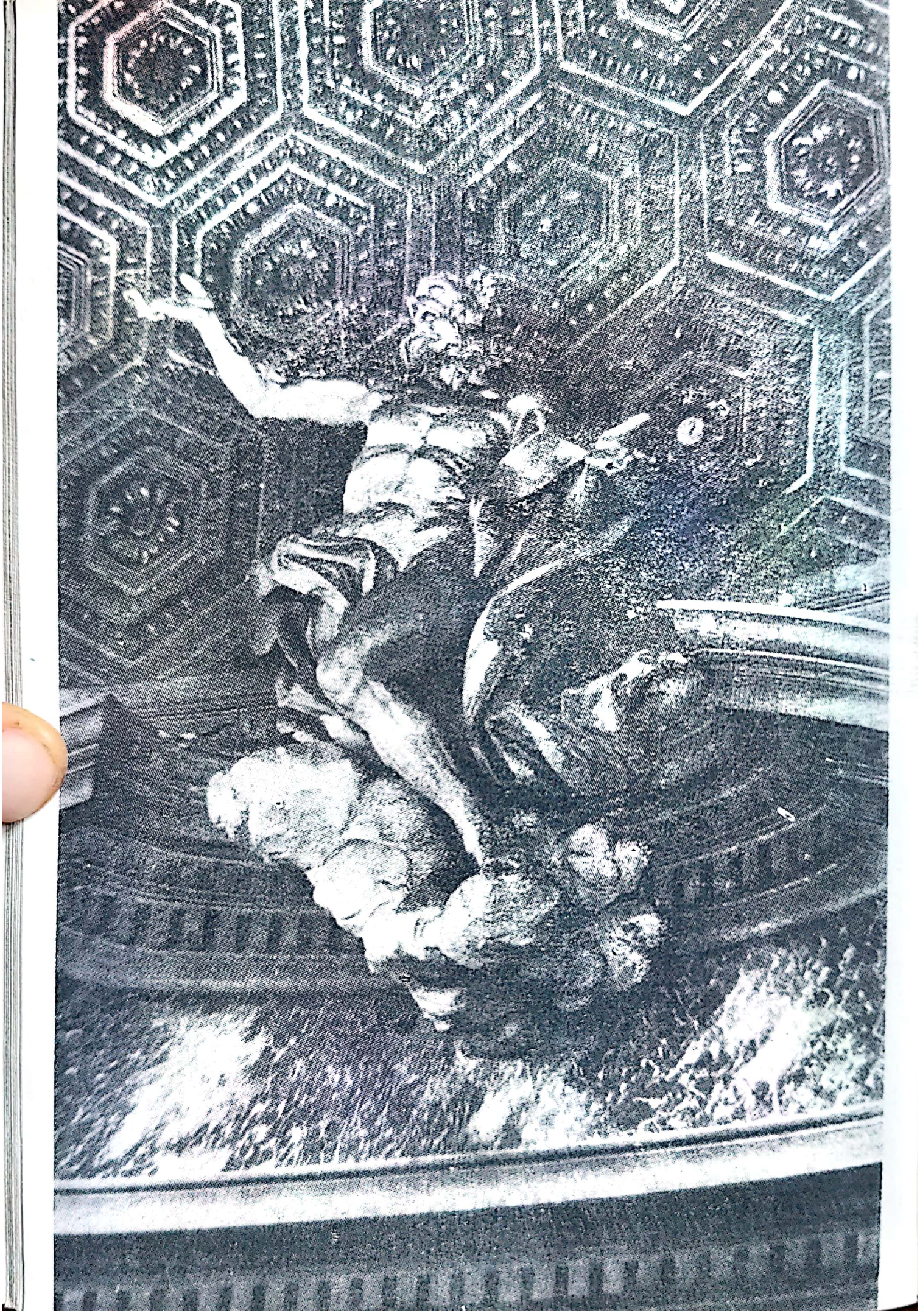
56. Gian Lorenzo Bernini, *Sant'Andrea al Quirinale*. Detaliu: interiorul.

Scanned with OKEN Scanner



57. Gian Lorenzo Bernini, *Sant'Andrea al Quirinale* (1658—1661): presbiteriu.

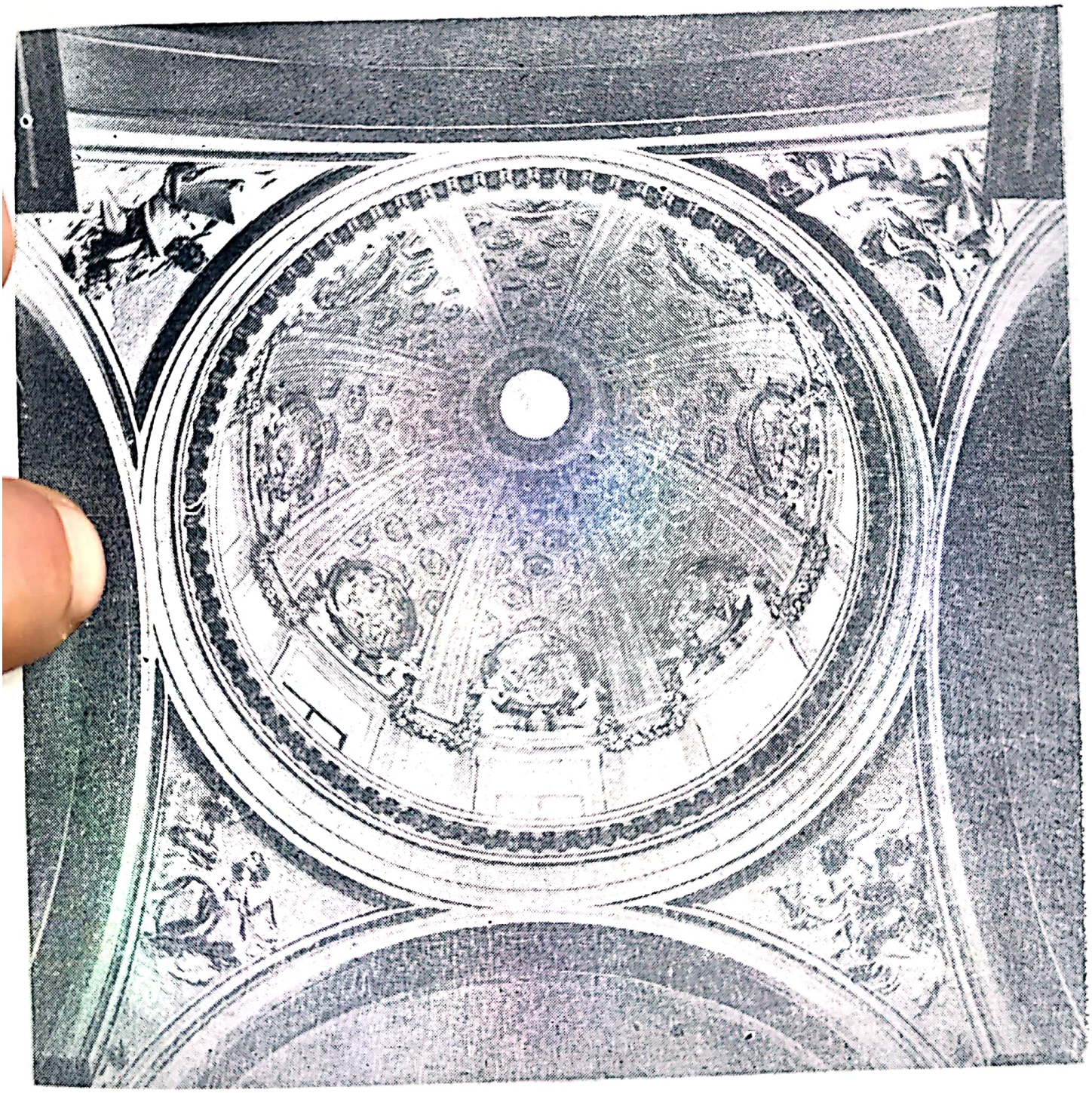
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

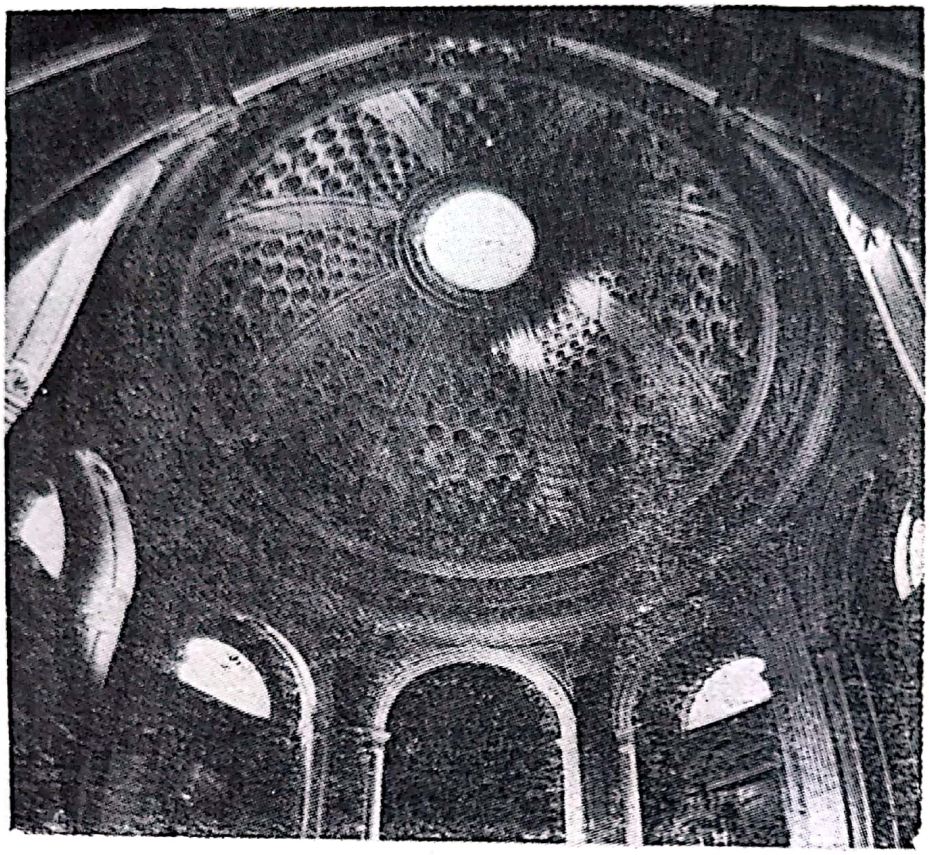
58. Gian Lorenzo Bernini, *Sant'Andrea al Quirinale*. Detaliu cu statuia sfîntului Andrei executată (1662—1665) de Antonio Raggi.

←



59. Gian Lorenzo Bernini, *San Tommaso da Villanova* (1658—1661). Castel Gandolfo. Interior cu structura cupolei executată de Antonio Raggi.

Scanned with OKEN Scanner



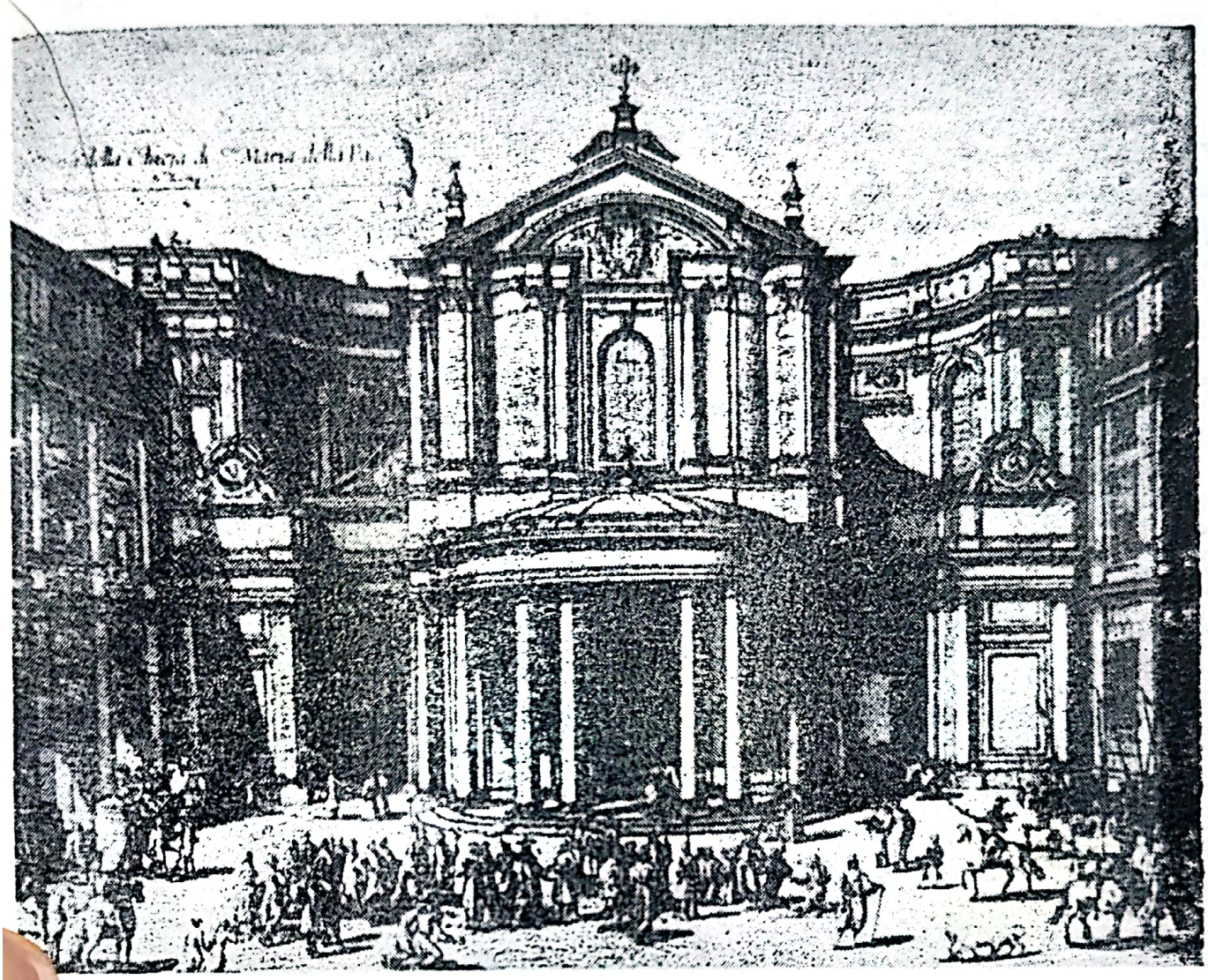
60. Gian Lorenzo Bernini, *Biserica Santa Maria dell'Assunta*. Vedere interioară.

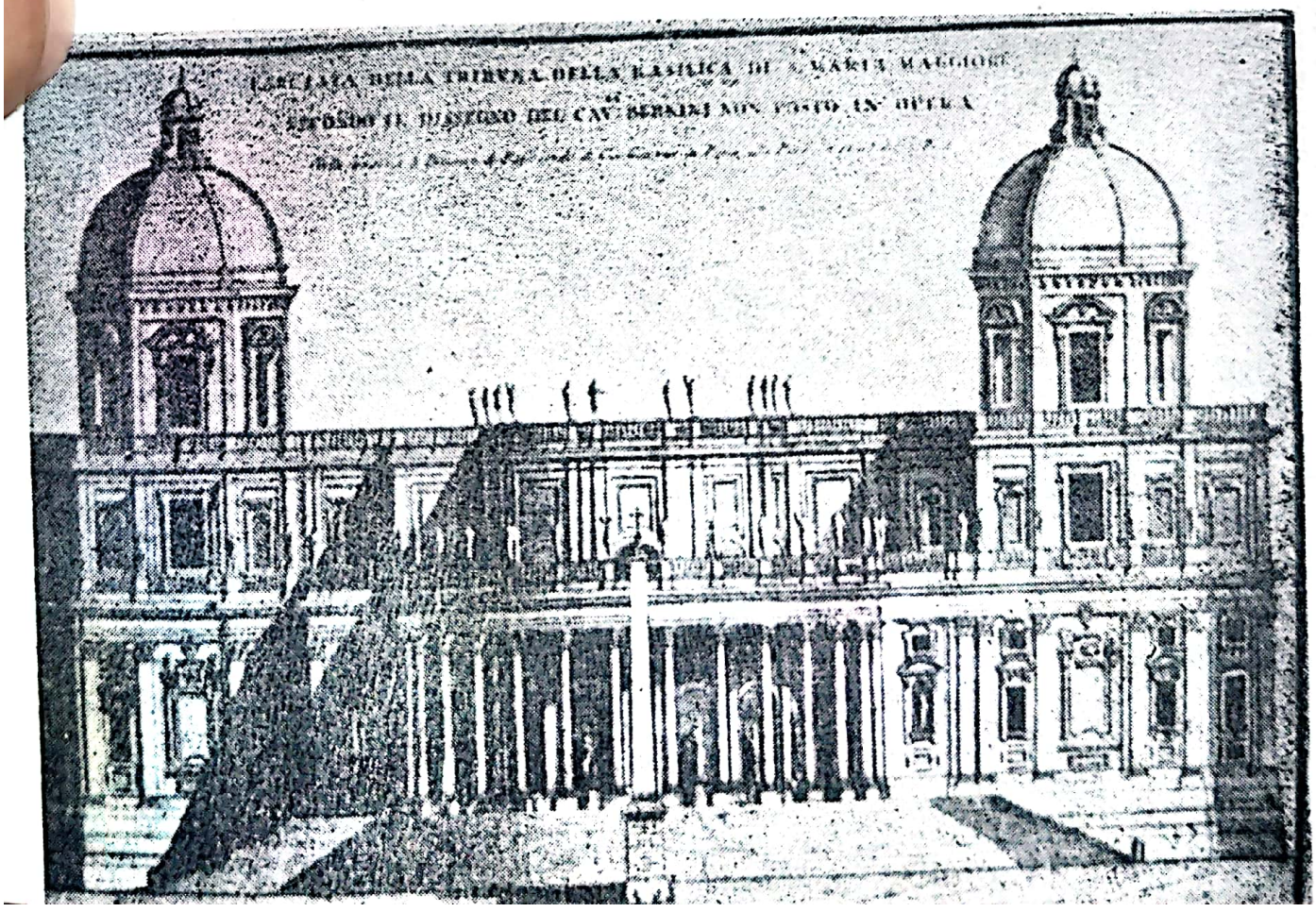
61. Gian Lorenzo Bernini, *Biserica Santa Maria dell' Assunta* (1662—1664), Ariccia.

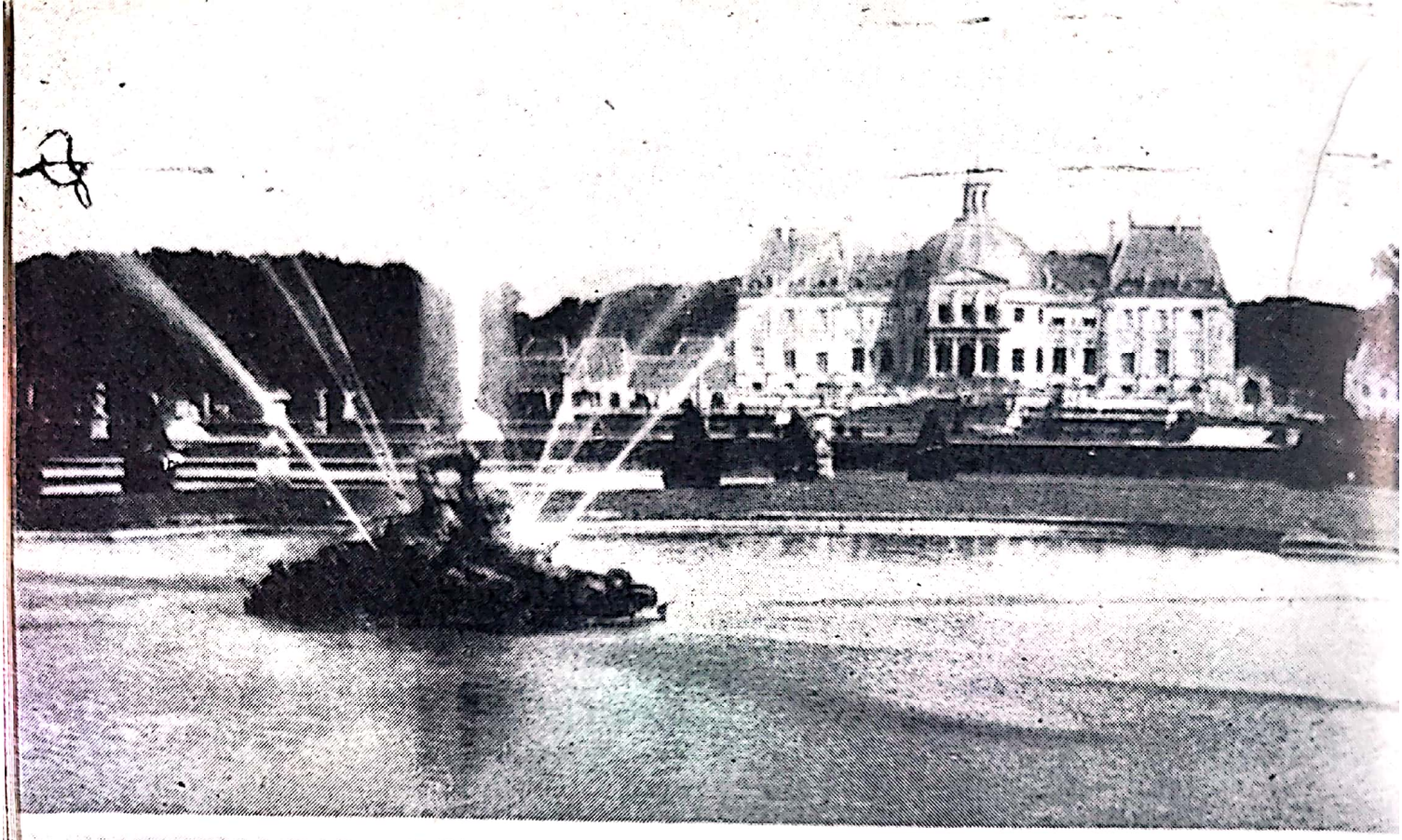
62. *Biserica Santa Maria della Pace și piața*, după intervenția lui Pietro da Cortona (1656—1658). Gravură de epocă. →

63. Gian Lorenzo Bernini, *Proiect pentru sistematizarea tribunei bazilicii Santa Maria Maggiore*. Gravură de De Rossi.

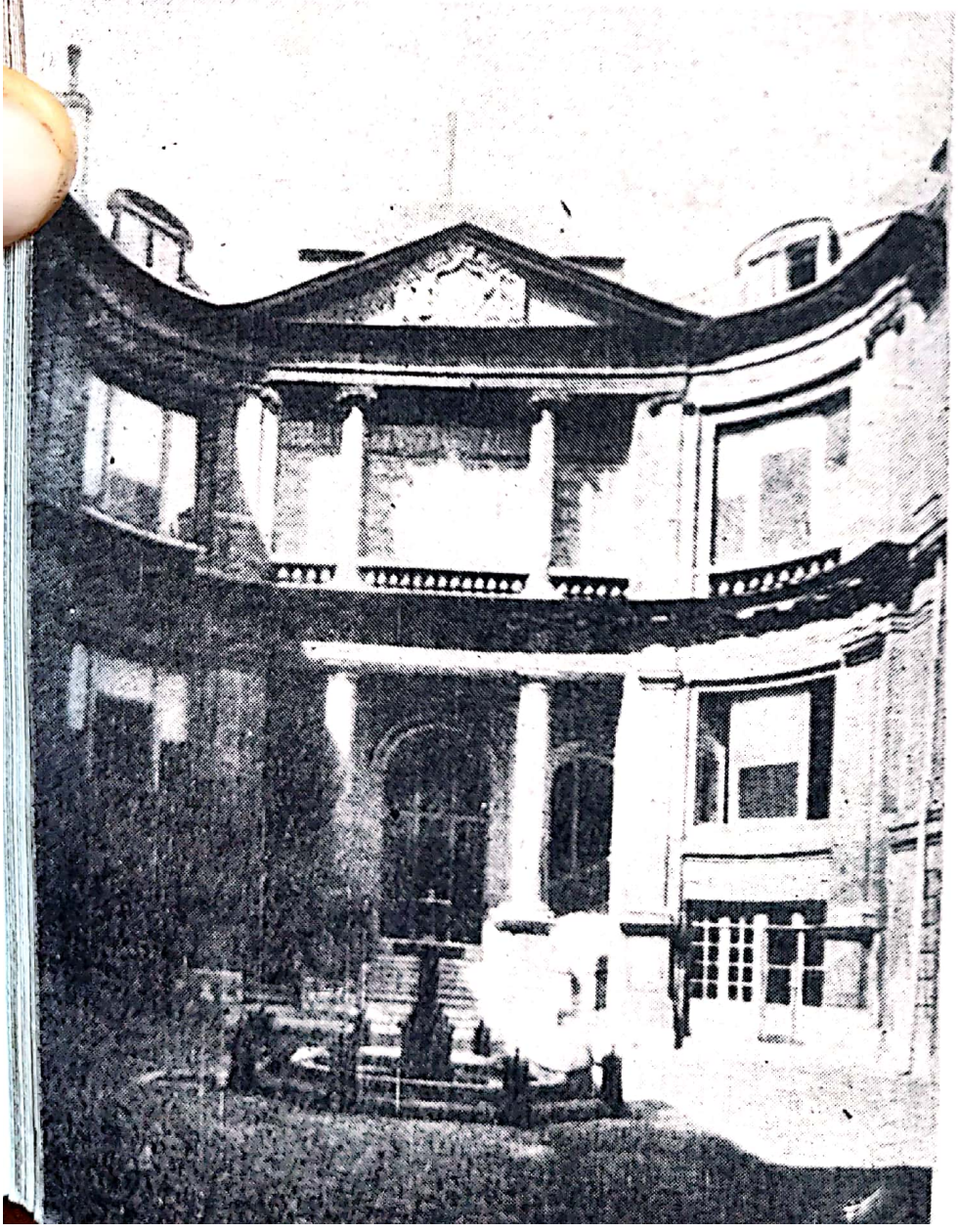
Scanned with OKEN Scanner







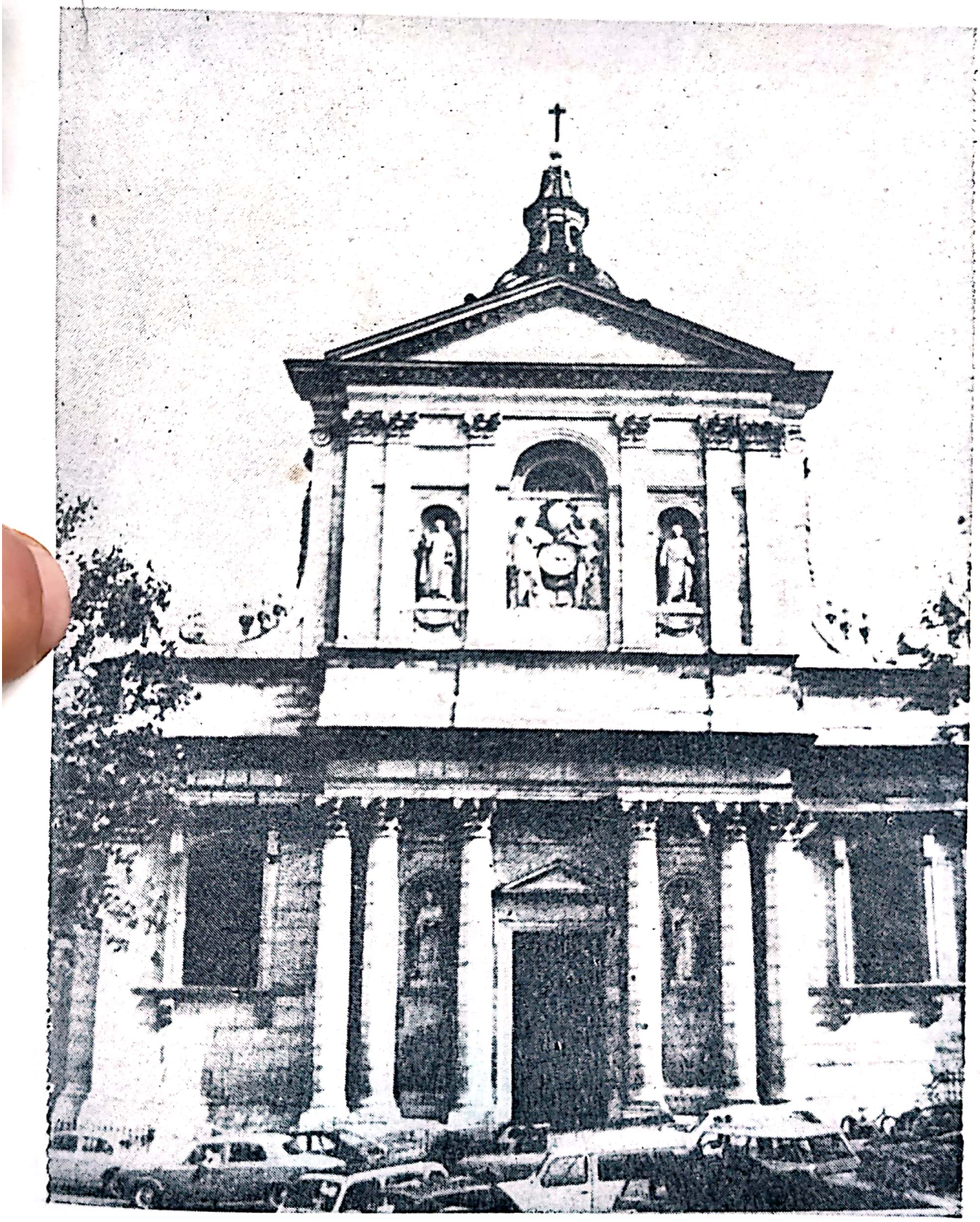
64. Louis Le Vau, *Castelul de la Vaux-le-Vicomte* (1657—1661).



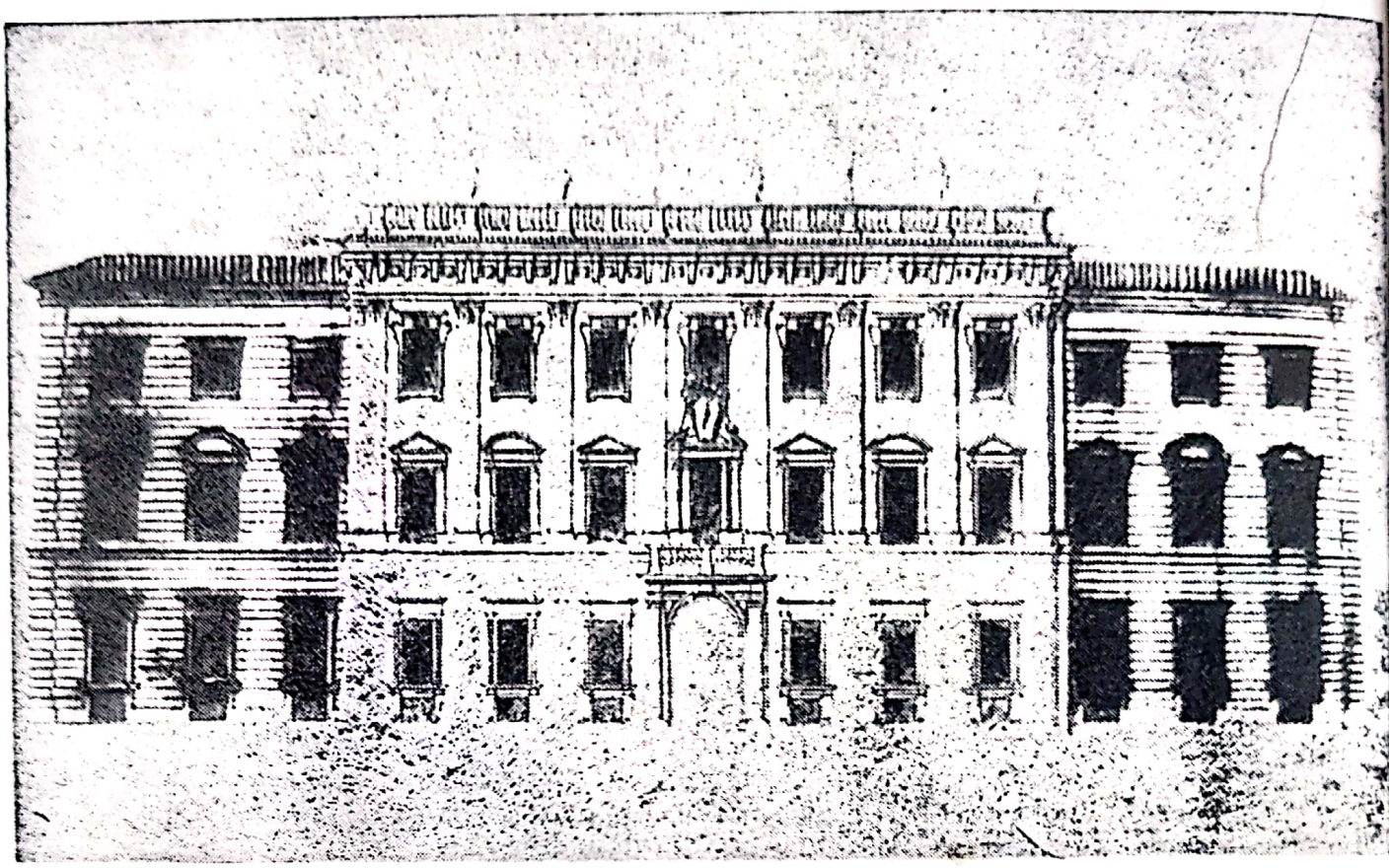
65. Louis Le Vau, *Hôtel Lambert* (inceput în 1640). Paris.

Scanned with OKEN Scanner

66. Jacques Lemercier, *Biserica Sorbonei* (începută în 1635). Paris.

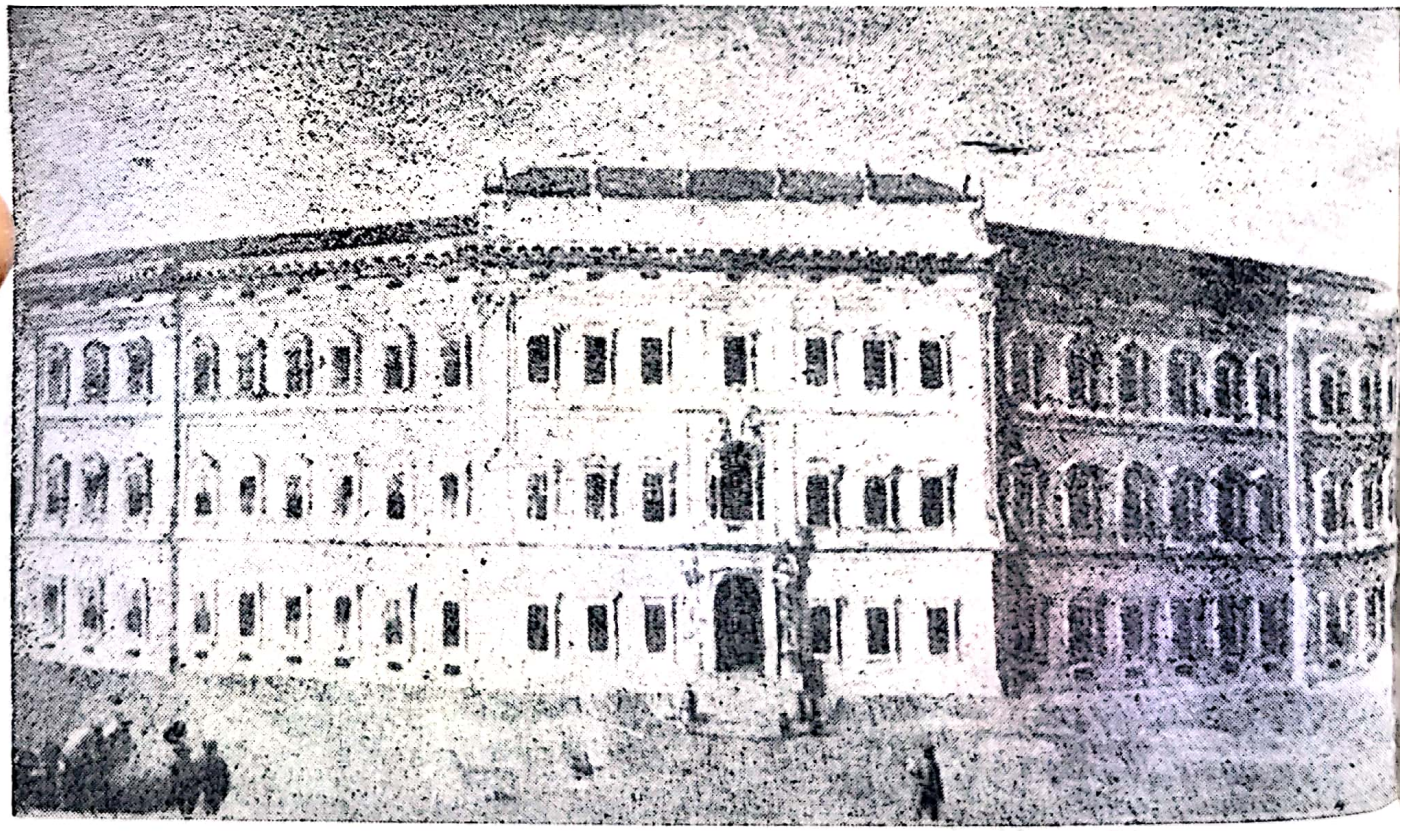


Scanned with OKEN Scanner

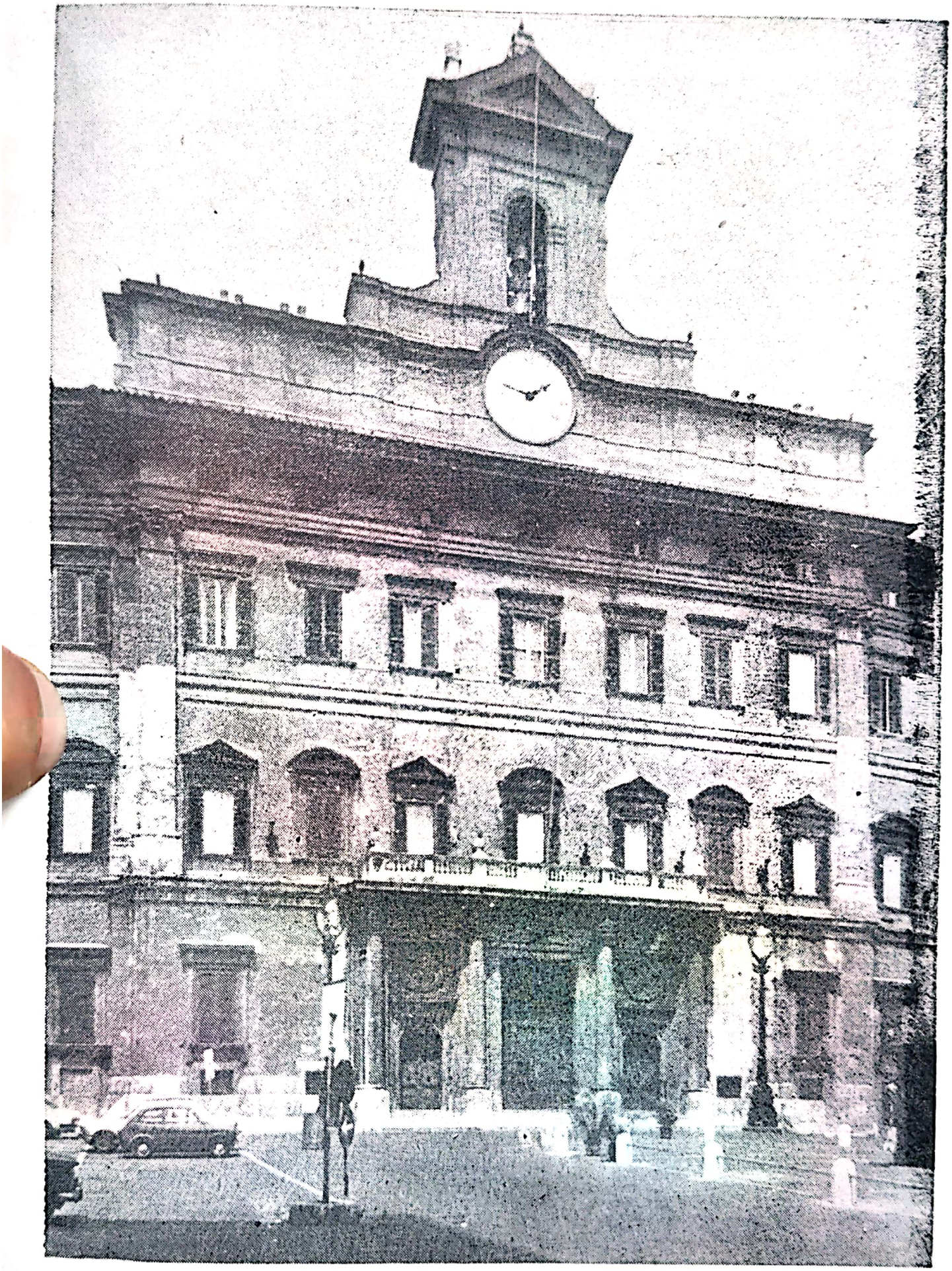


67. Felice della Greca. *Desen al palatului Chigi în piața Santi Apostoli* (cca. 1670). Codice Chigi P VII 10, Biblioteca apostolică Vaticană.

68. Gian Lorenzo Bernini, *Proiectul original pentru palatul Ludovisi (Montecitorio)*. Pictură, colecția Camerei Deputaților, Roma.

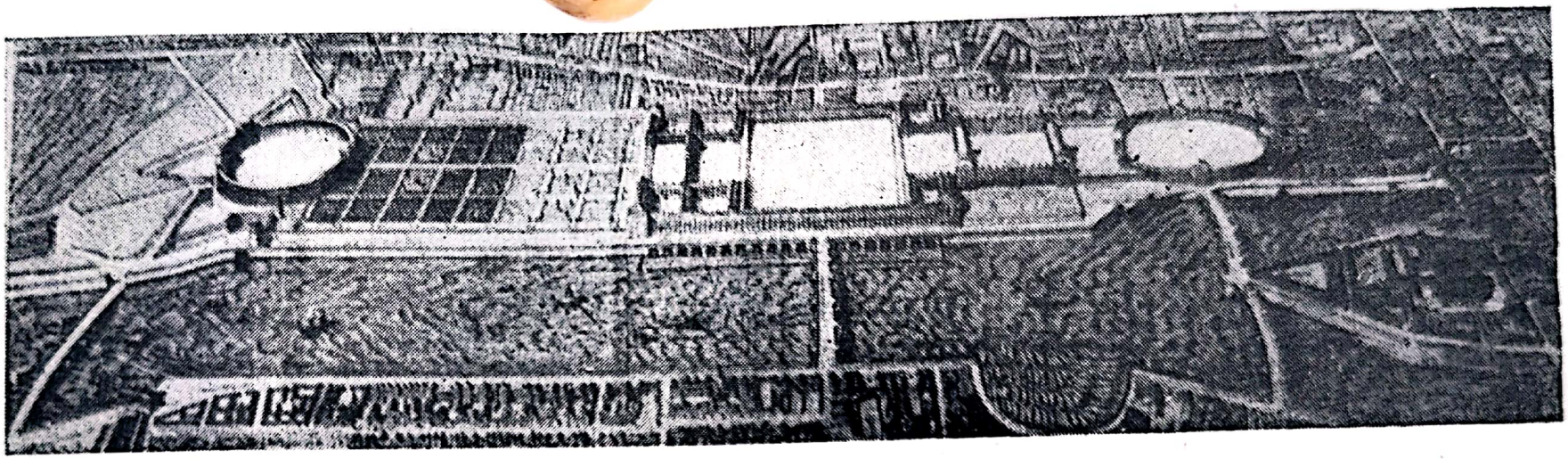


Scanned with OKEN Scanner



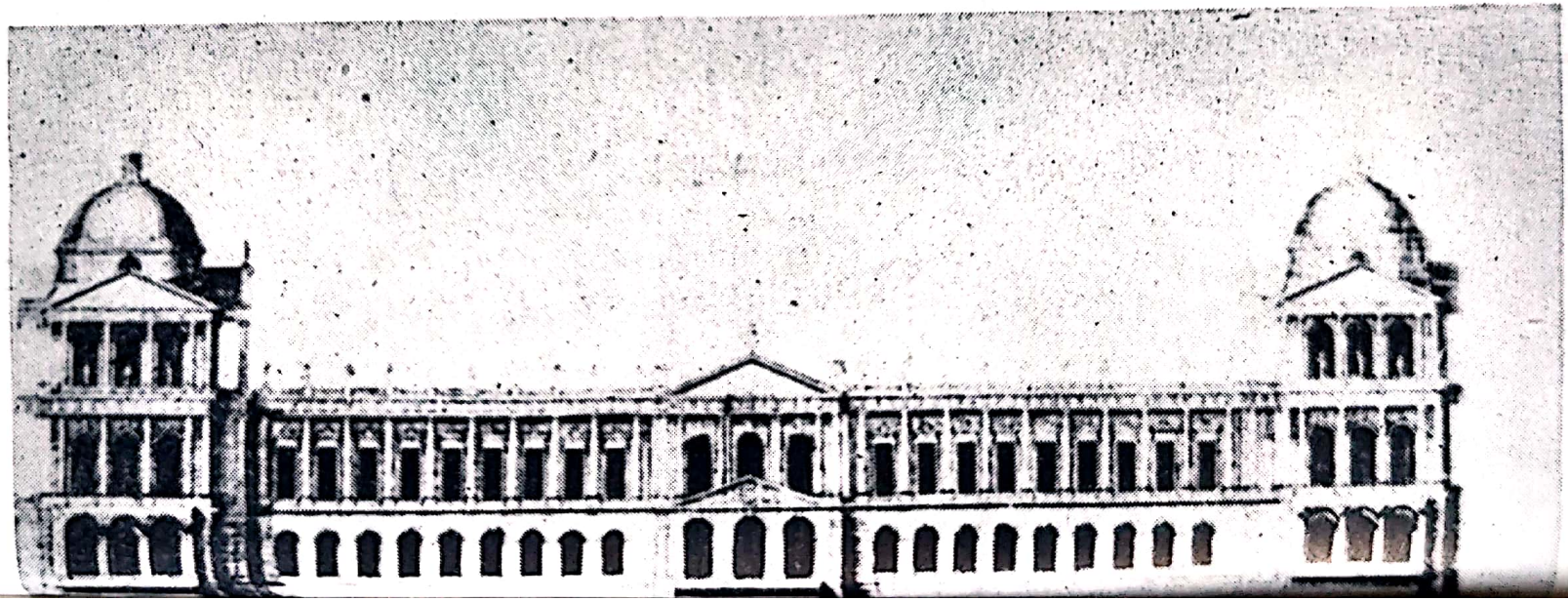
69. *Palatul Montecitorio.* Aspectul actual.

Scanned with OKEN Scanner

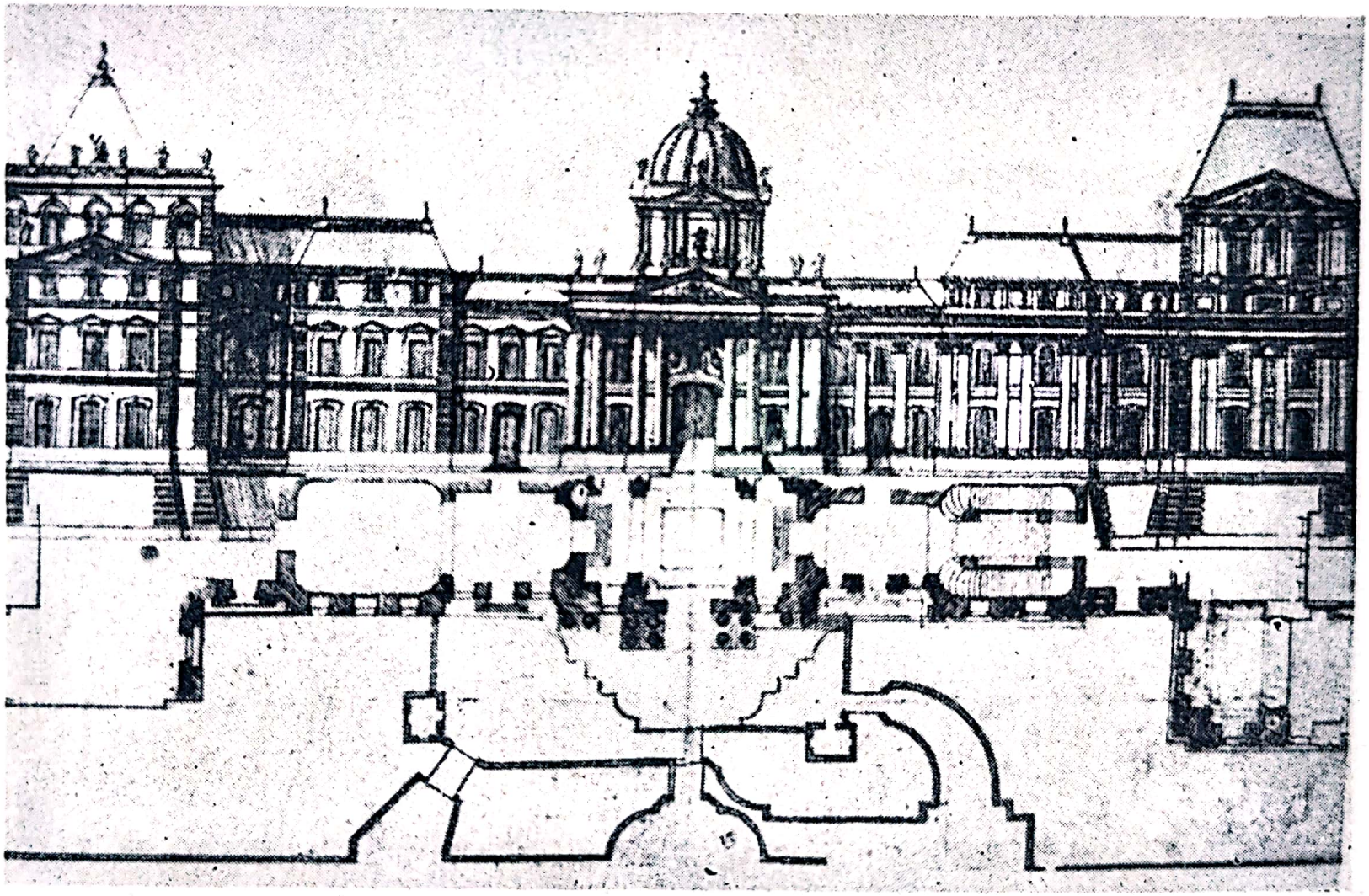


70. Leonor Houdin, *Proiect pentru sistematizarea zonei între Chatelet și Place de la Concorde.* Gravură de Bignon.

71. Leonor Houdin, *Proiect pentru fațada de est a Luvrului.* Gravură de Bignon.



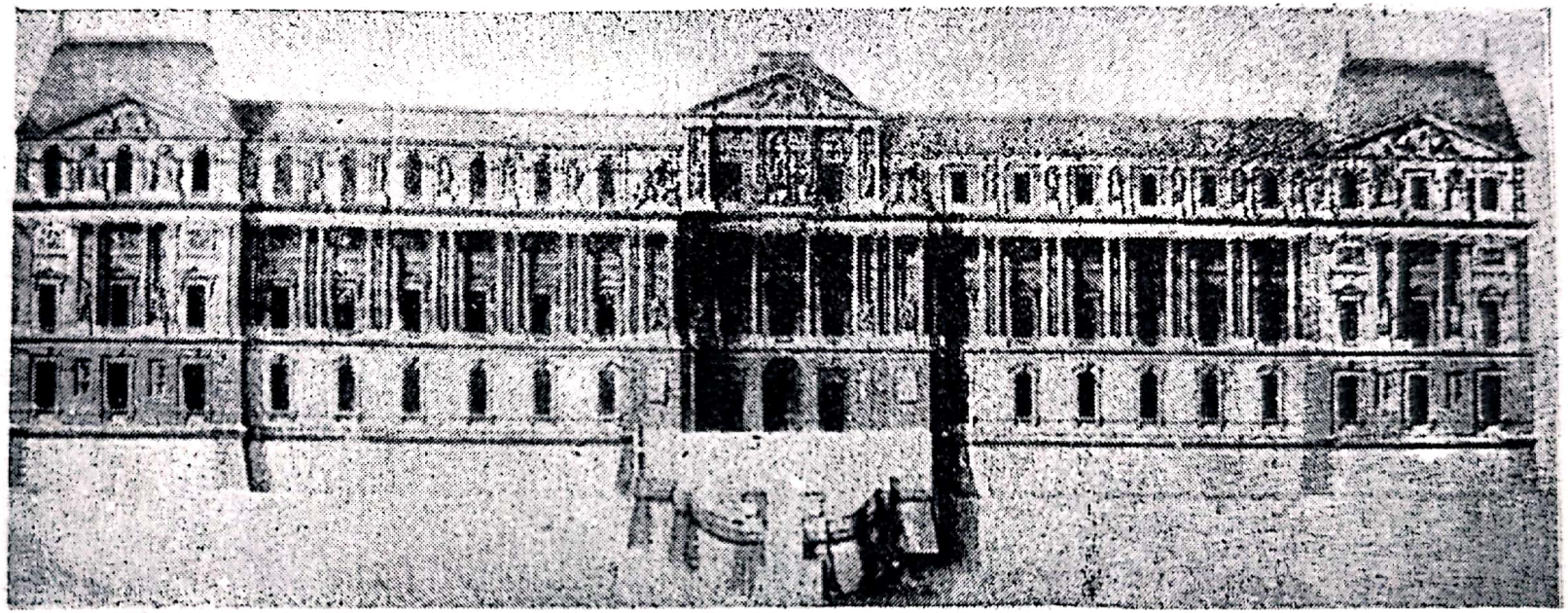
Scanned with OKEN Scanner



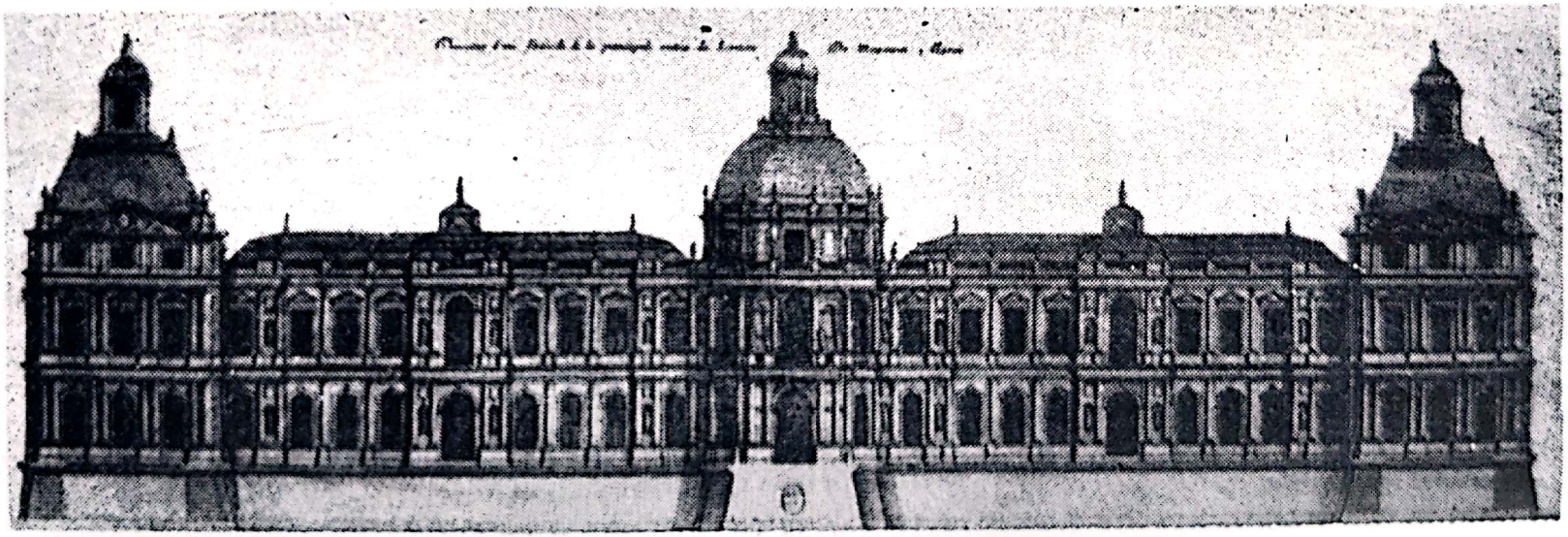
72. François Mansart, *Proiect pentru fațada de est a Luvrului*. Cabinet des Ftampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

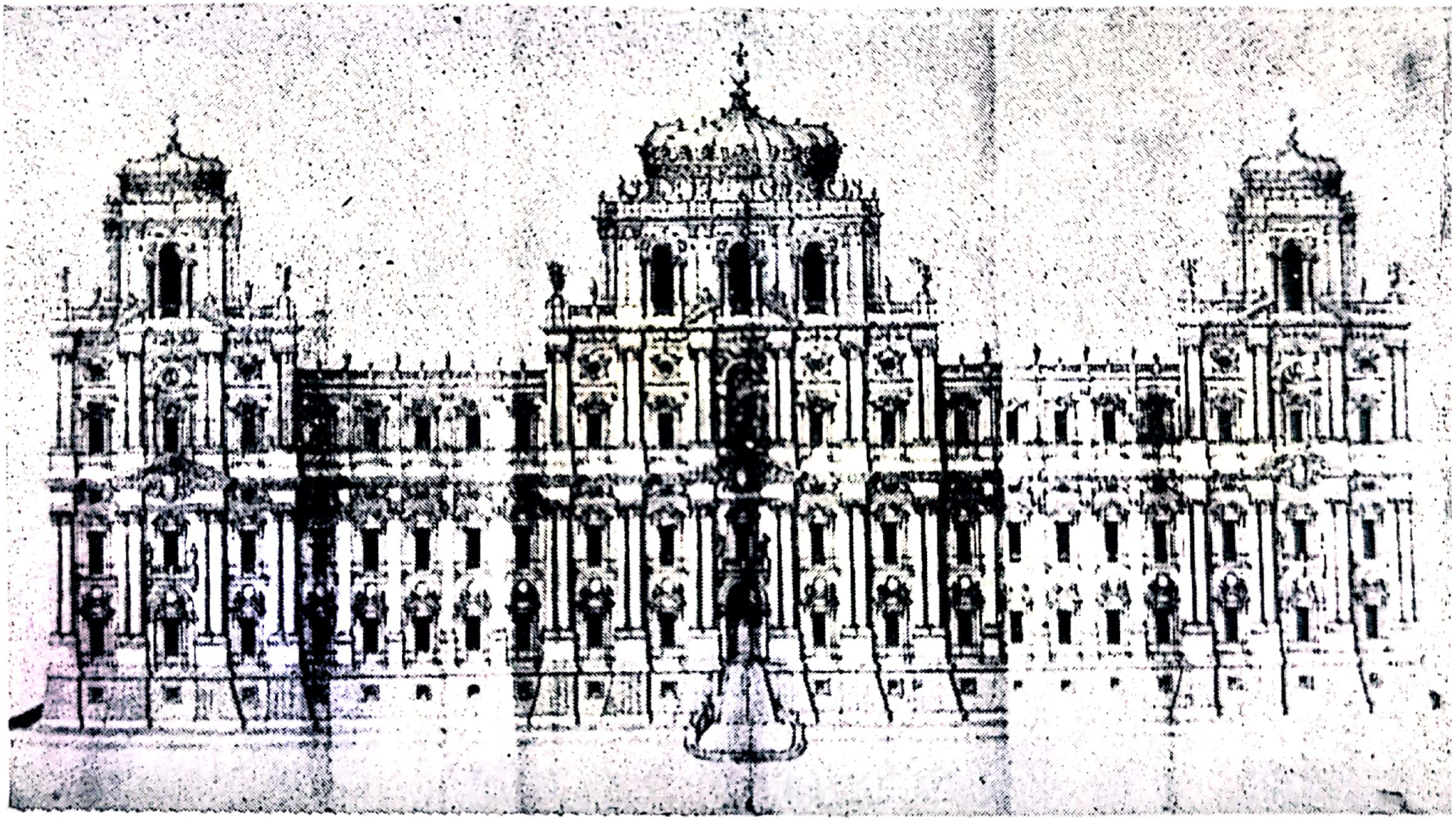
73. François Le Vau, *Proiect pentru fațada de est a Luvrului* (1664).



74. Jean Marot, *Proiect pentru fațada de est a Luvrului* (1664). Gravură.

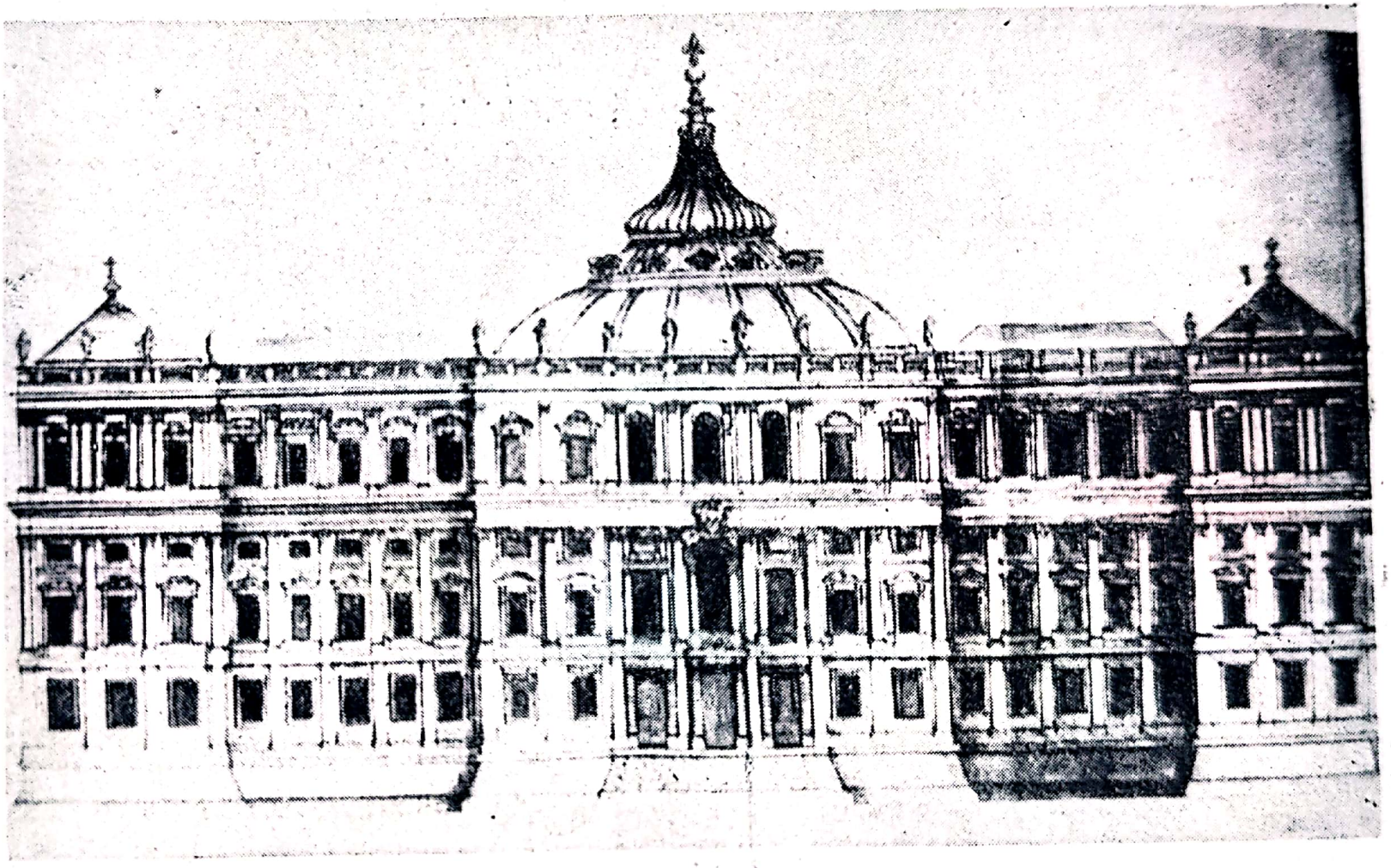


Scanned with OKEN Scanner



75. Carlo Rainaldi, *Proiect pentru fațada de est a Luvrului.*

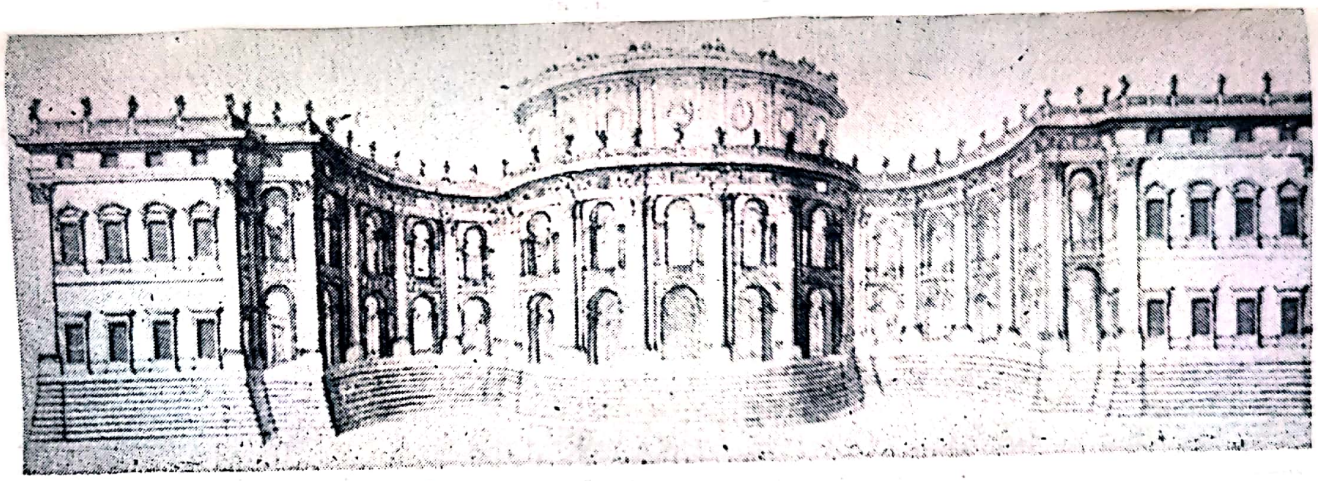
Scanned with OKEN Scanner



76. Pietro da Cortona, *Proiect pentru fațada de est a Luvrului.*

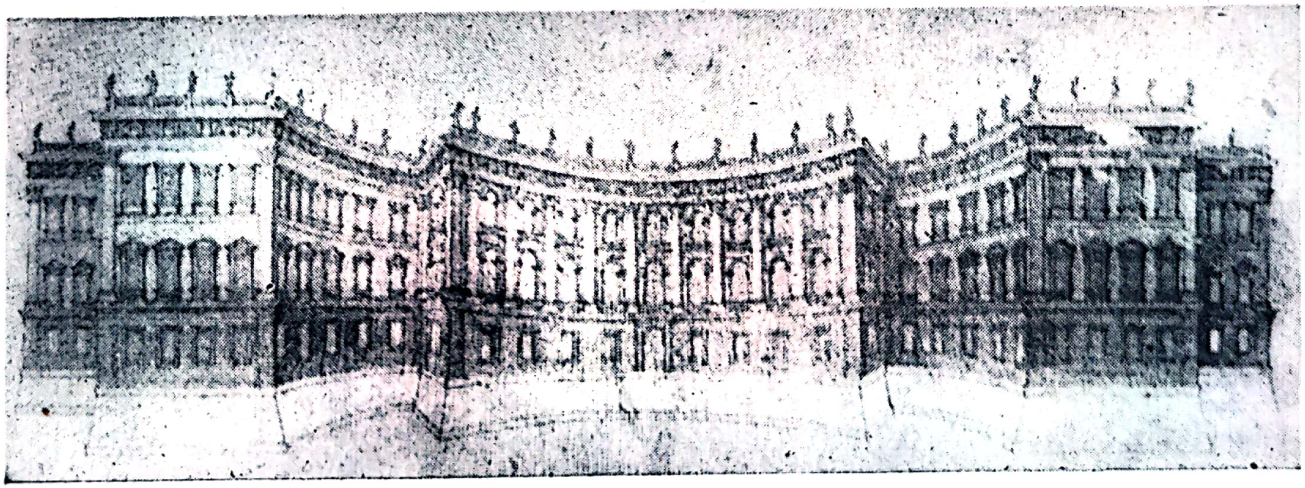
Scanned with OKEN Scanner

76. Pietro da Cortona, *Proiect pentru fațada de est a Luvrului.*

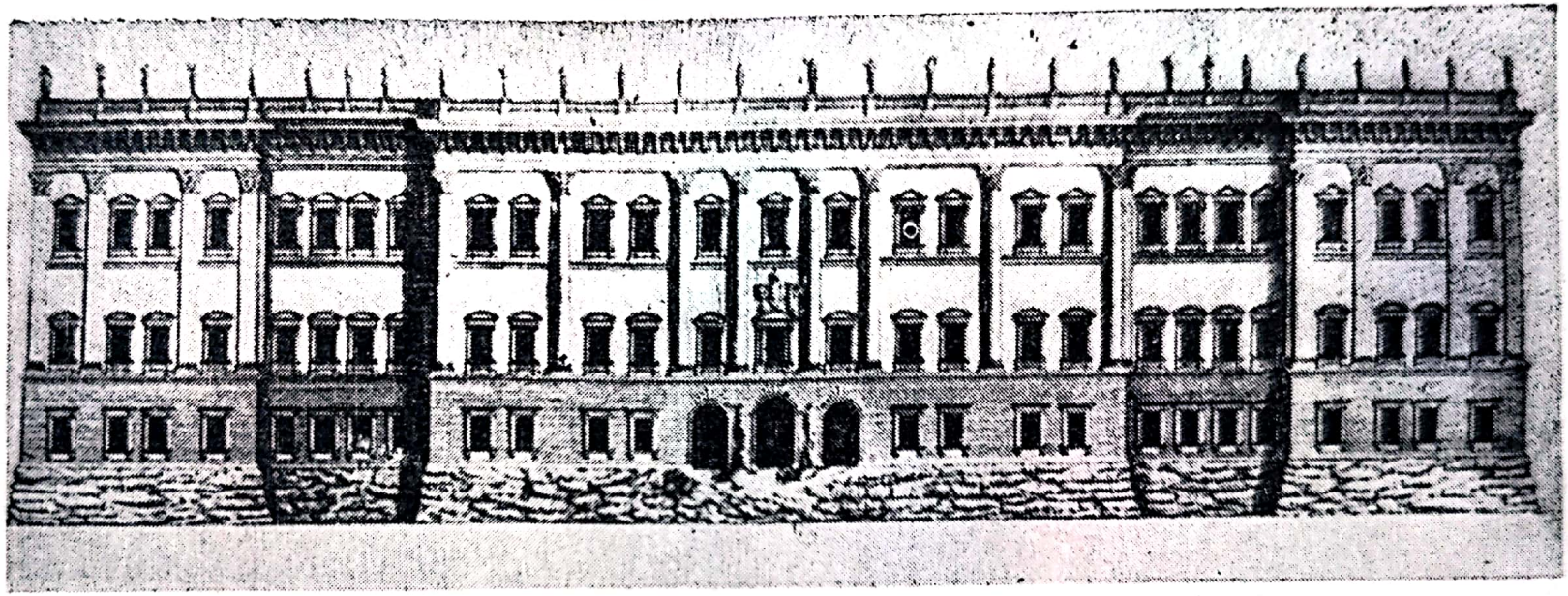


77. Gian Lorenzo Bernini, *Primul proiect pentru Luvru: fațada de est.* Muzeul Luvru, Paris.

78. Gian Lorenzo Bernini, *Al doilea proiect pentru fațada de răsărit a Luvrului.* National Museum, Stockholm.

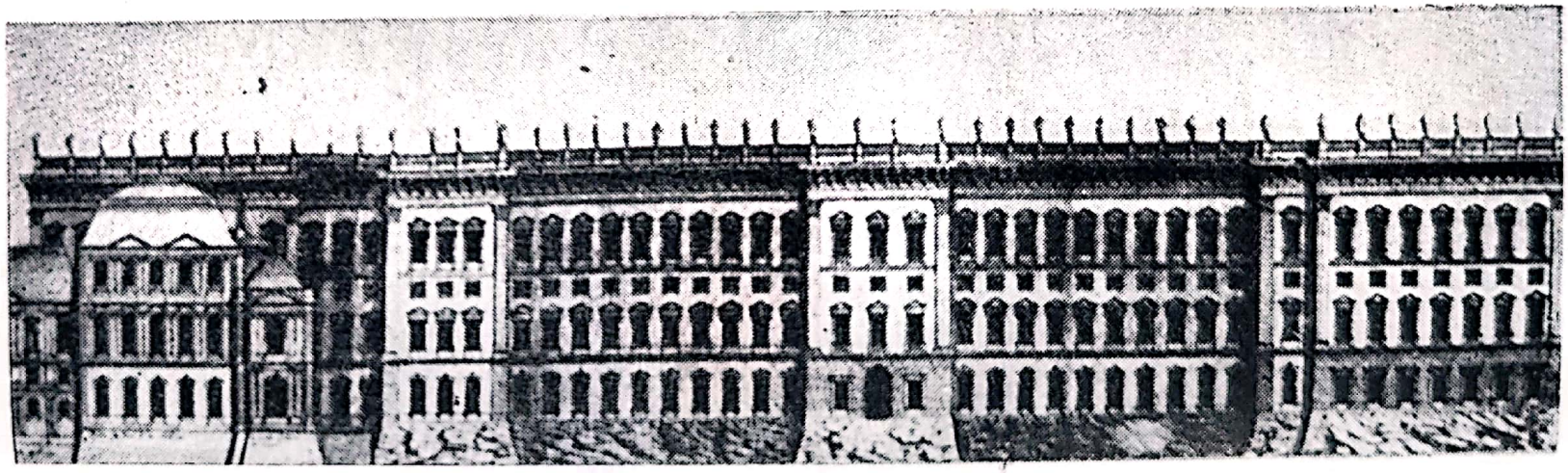


Scanned with OKEN Scanner

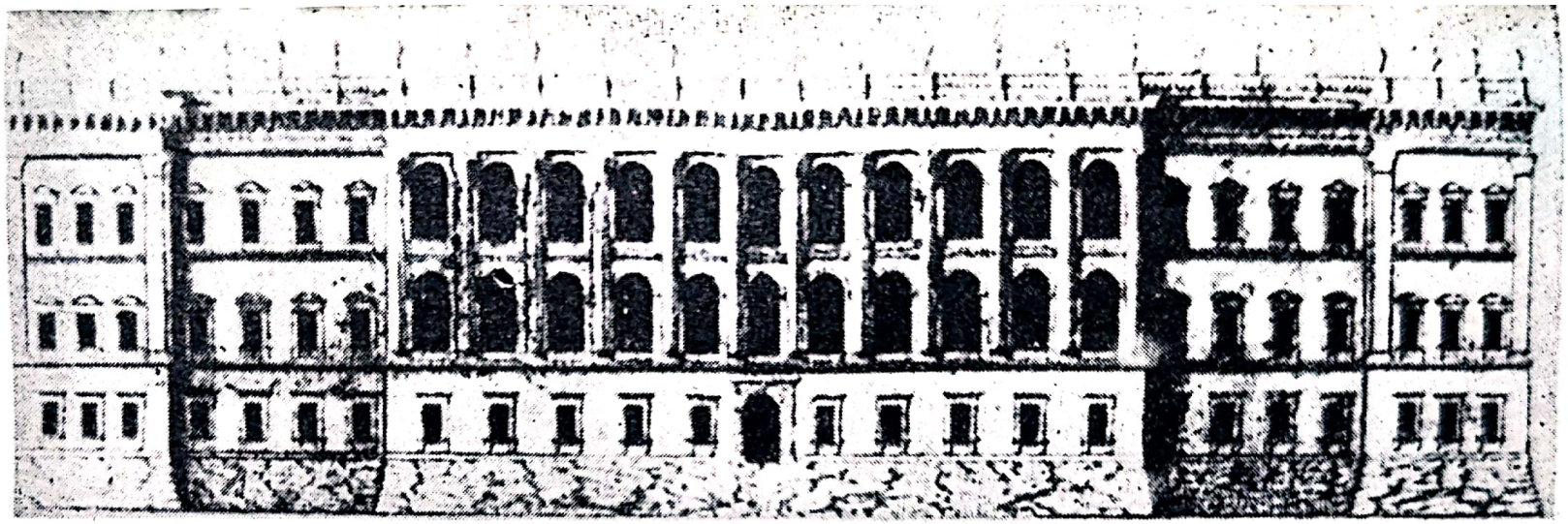


79. Gian Lorenzo Bernini, *Proiect final pentru fațada de est a Luvrului.* Gravură de Marot.

80. Gian Lorenzo Bernini, *Fațada dinspre Sena din al treilea proiect pentru Luvru.* Gravură de Jean Marot.

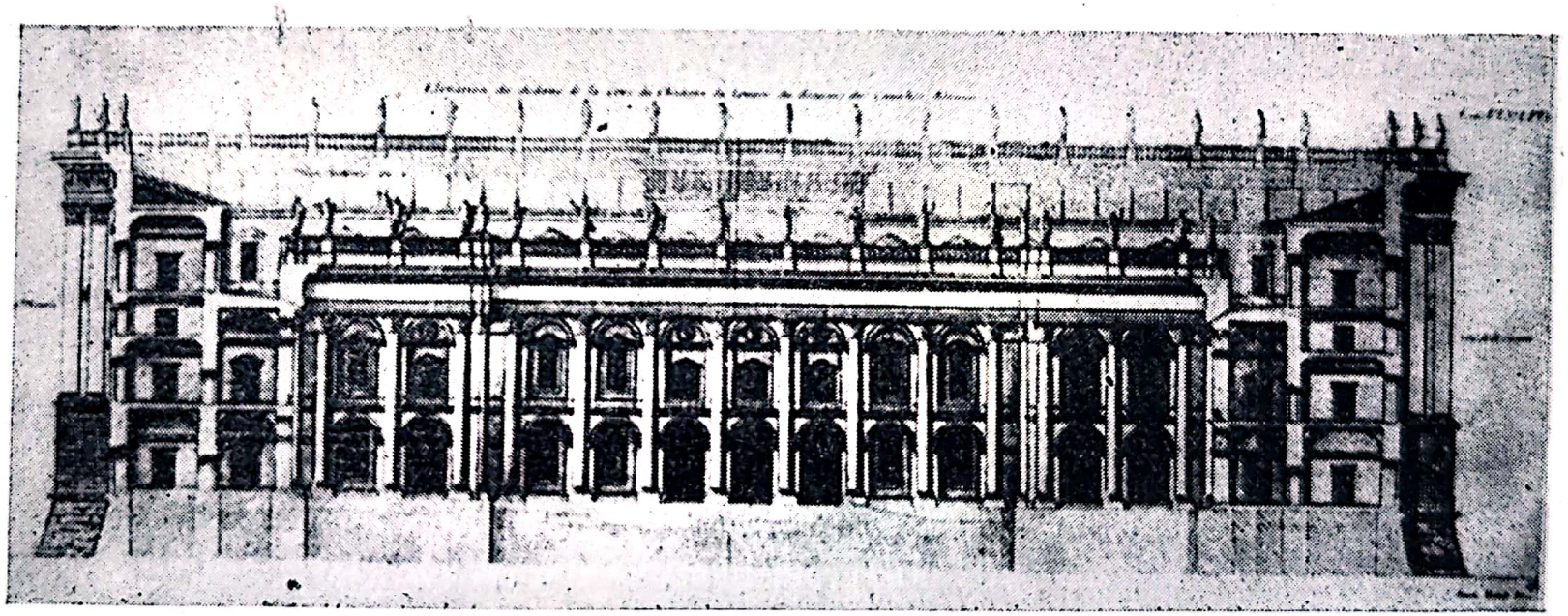


Scanned with OKEN Scanner



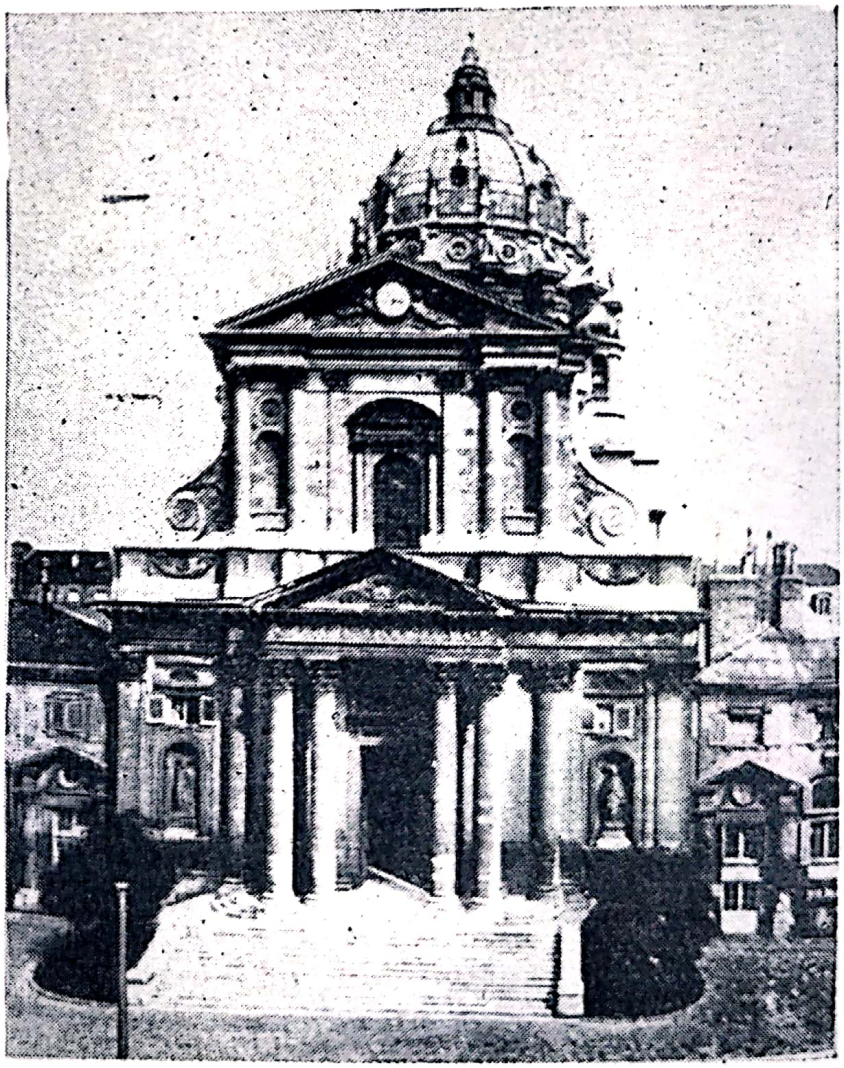
81. Gian Lorenzo Bernini, *Proiect pentru fațada de vest a Luvrului.* Muzeul Luvru, Paris.

82. Gian Lorenzo Bernini, *Proiect pentru curtea interioară a Luvrului.* Gravură de Jean Marot.



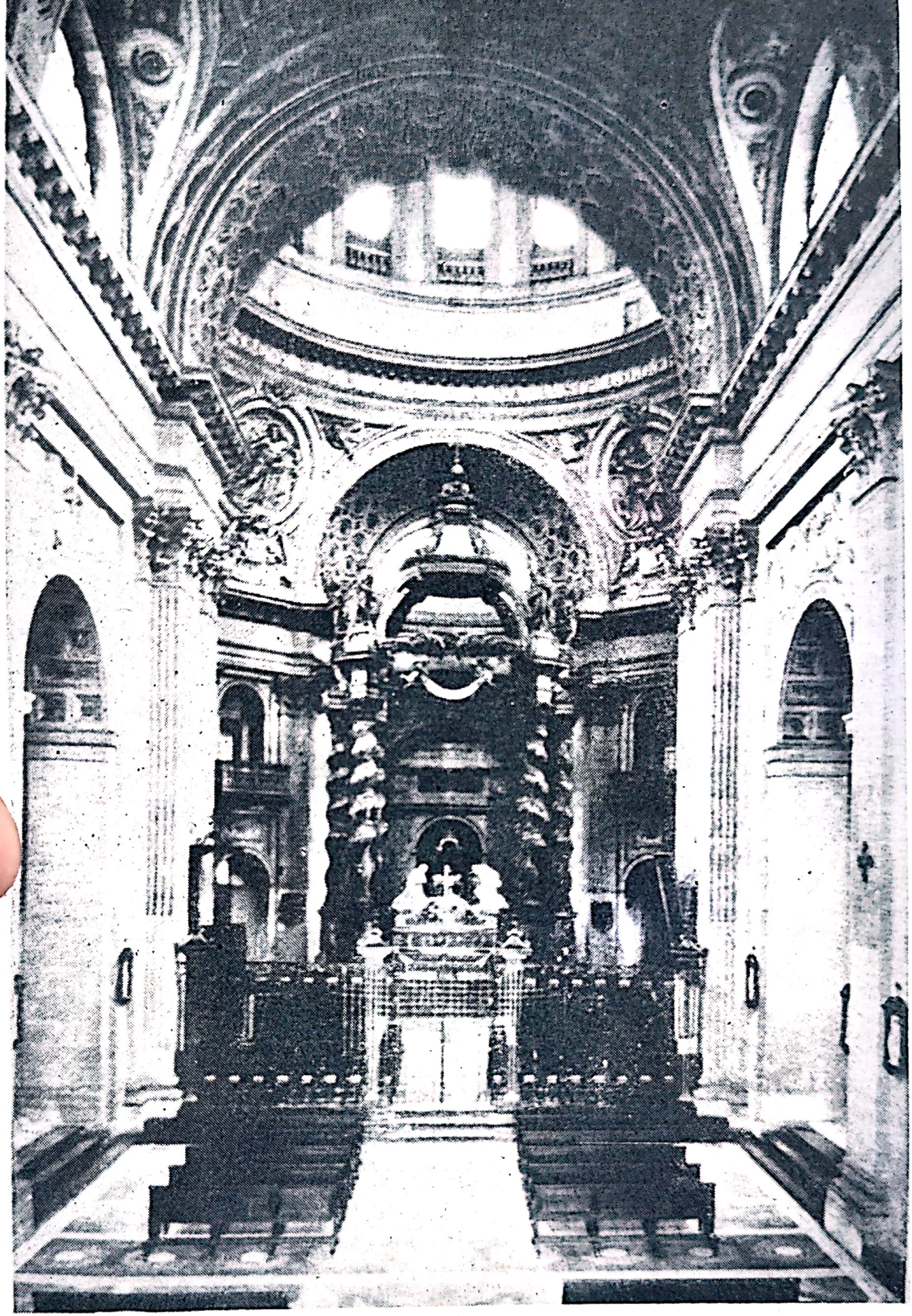
Scanned with OKEN Scanner

83. Louis Le Vau — Claude Perrault, *Colonada Luvrului* (1667—1670). Vedere parțială.



84. François Mansart și Jacques Lemercier, *Biserica Val-de-Grâce*. Paris.

Scanned with OKEN Scanner



85. François Mansart și Jacques Lemercier, *Biserica Val-de-Grâce;* interiorul cu baldachinul proiectat de Bernini.

Scanned with OKEN Scanner

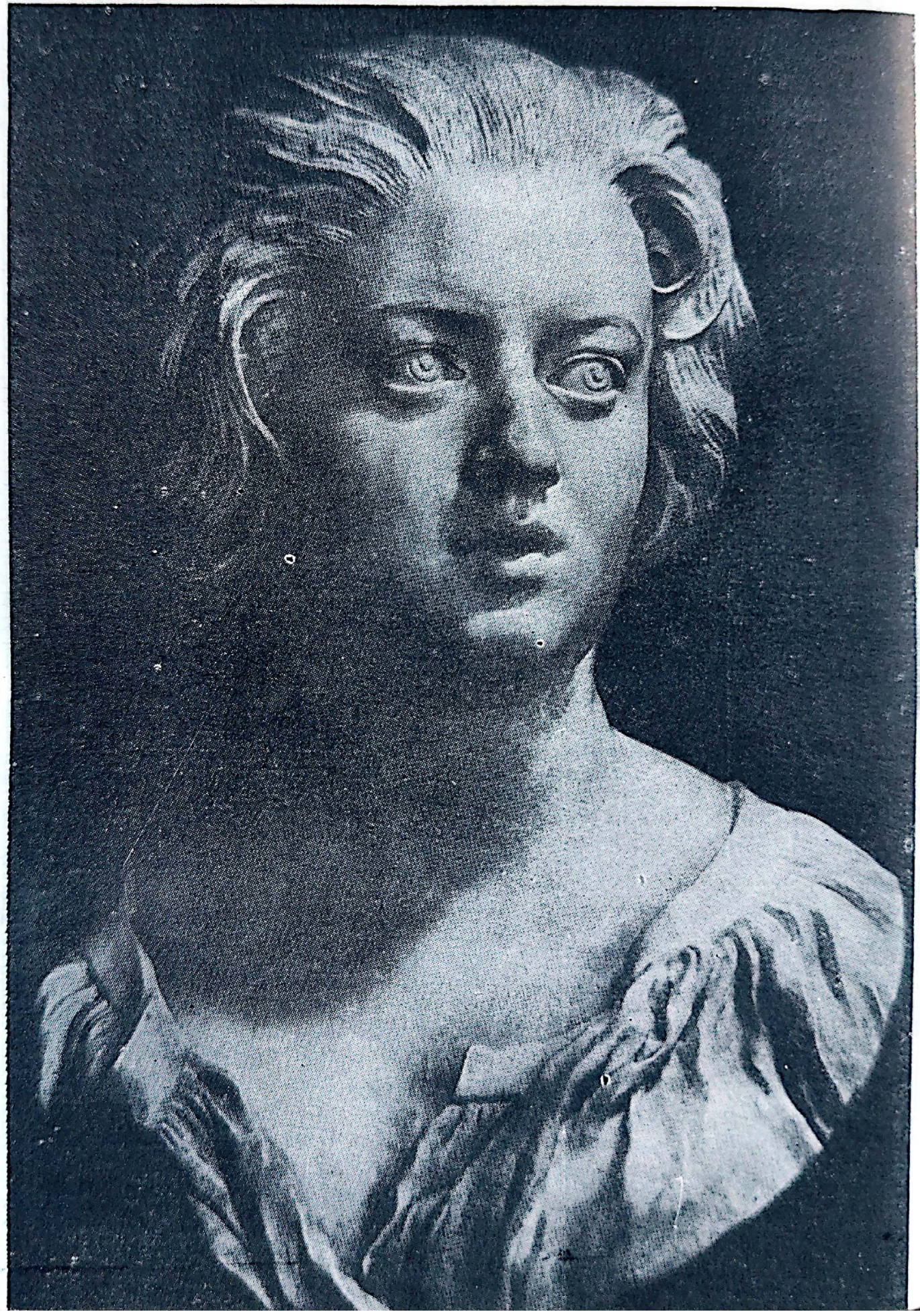
86. Gian Lorenzo Bernini, *Bustul monseniorului Pedro de Foix Montoya* (probabil 1621) — detaliu de mormînt. Marmură. Refectoriul bisericii Santa Maria di Monserrato, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

87. Gian Lorenzo Bernini, *Suflet condamnat* (cca. 1619). Marmură. Palazzo di Spagna, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

88. Gian Lorenzo Bernini, *Costanza Buonarelli* (cca. 1635). Marmură, h. 72 cm. Museo Nazionale, Florența.



Scanned with OKEN Scanner

89. Gian Lorenzo Bernini, *Suflet fericit* (cca. 1619). Marmură. Palazzo di Spagna, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

90. Gian Lorenzo Bernini, *Bustul cardinalului Scipione Borghese* (1632). Marmură. Galeria Borghese, Roma.

91. Gian Lorenzo Bernini, *Bustul lui Urban al VIII-lea* (cca. 1637—1638). Marmură, h. 83 cm. Colecția principelui Enrico Barberini

92. Gian Lorenzo Bernini, *Ducele Francesco I d'Este* (1650—1651). Marmură, h. 100 cm cu baza. Museo Estense, Modena.

Scanned with OKEN Scanner

93. Gian Lorenzo Bernini, *Papa Inocențiu al X-lea* (cca. 1650). Marmură. Palatul Doria-Pamphili, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

94. Gian Lorenzo Bernini, *Bustul lui Ludovic al XIV-lea* (1665). Marmură, h. 80 cm. Castelul Versailles.

Scanned with OKEN Scanner

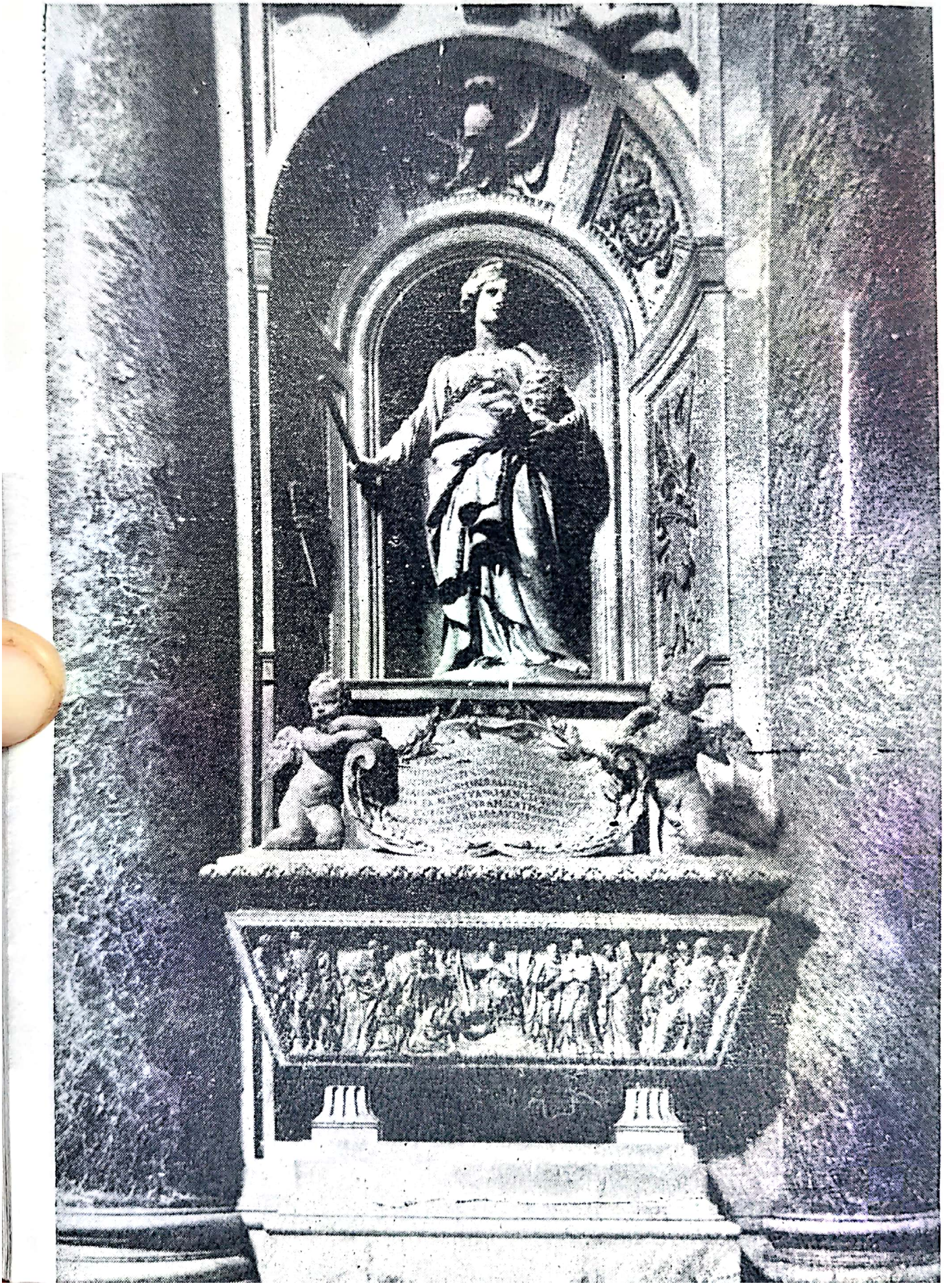
95. Gian Lorenzo Bernini, *Bustul lui Gabriele Fonseca* (1668—1675). Capela Fonseca din San Lorenzo in Lucina, Roma.

96. Gian Lorenzo Bernini, *Mormîntul papei Urban al VIII-lea* (1628—1647). Marmură şi bronz parţial aurit. San Pietro, Roma. →

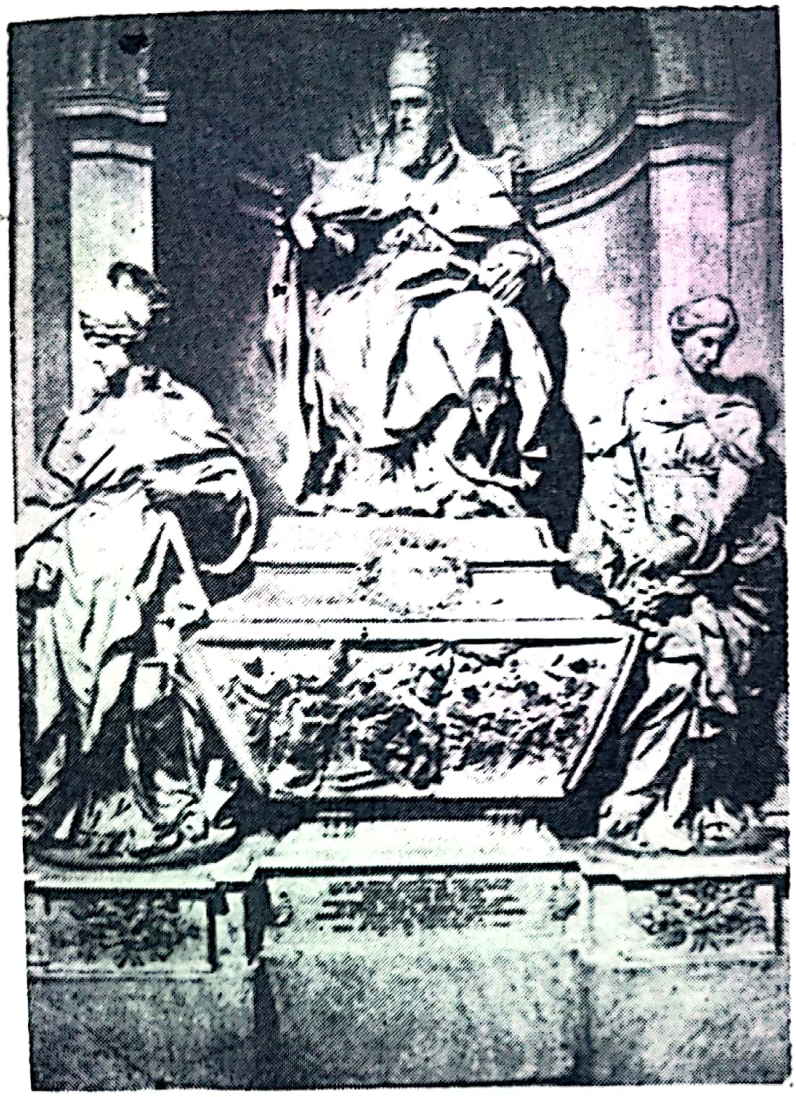
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

97. Gian Lorenzo Bernini, *Monumentul Matildei de Canossa* (1633—1637) San Pietro, Roma.

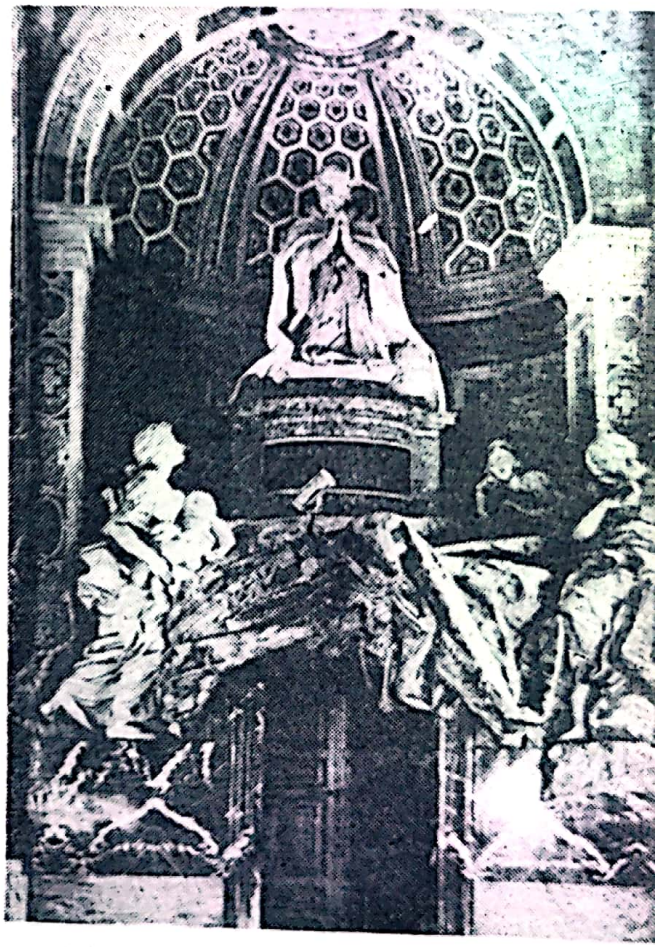


Scanned with OKEN Scanner



98. Alessandro Algardi, *Monumentul funerar pentru papa Leon al XI-lea* (1634—1652). Marmură. San Pietro, Roma.

99. Gian Lorenzo Bernini, *Monumentul funerar al papei Alexandru al VII-lea* (1671—1678) Marmură, figura Morții în bronz aurit. San Pietro, Roma.



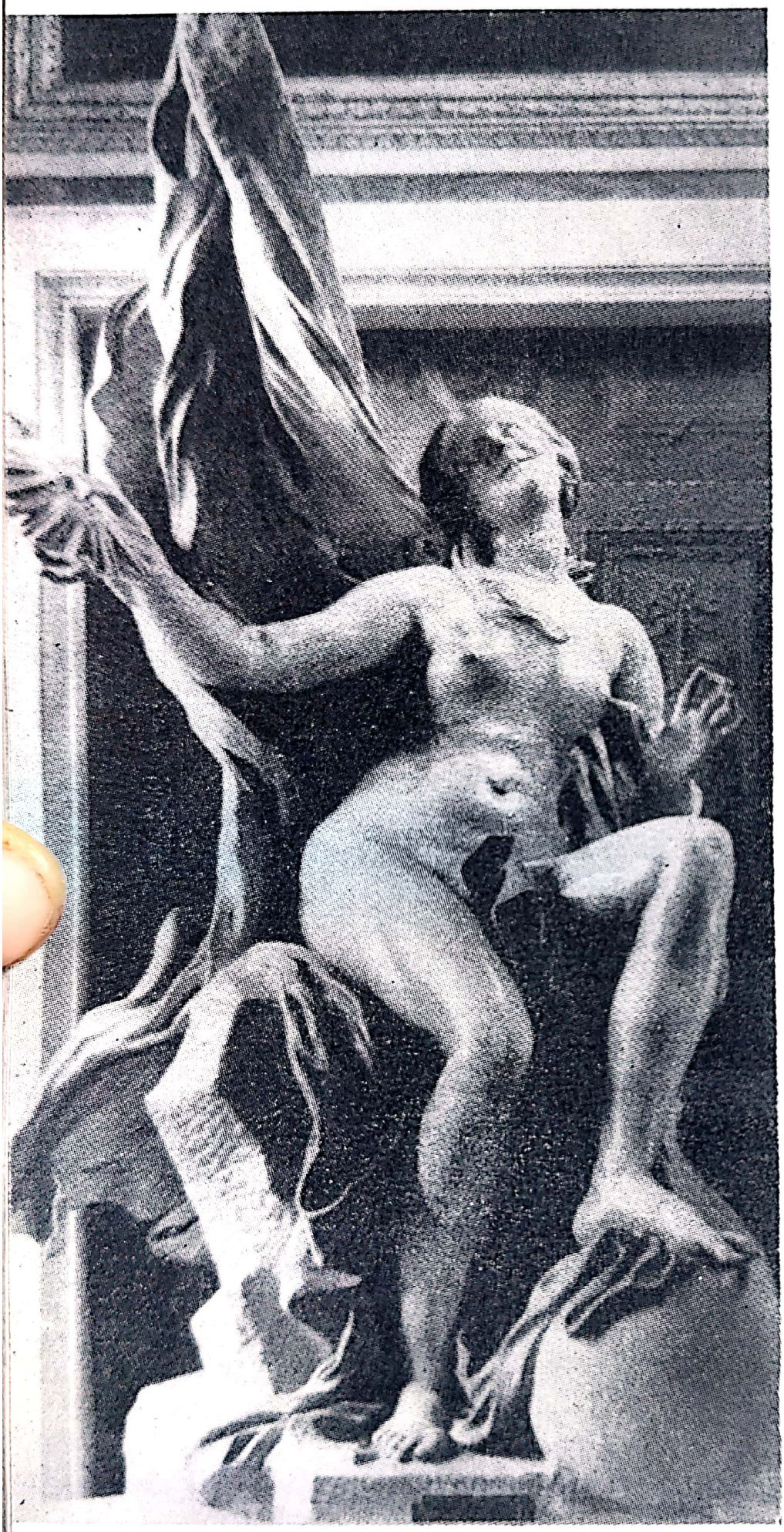
100. Gian Lorenzo Bernini, *Monumentul funerar al papei Alexandru al VII-lea* — detaliu: *Caritatea* (execuție Giuseppe Mazzuoli: mai 1673 — noiembrie 1675).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

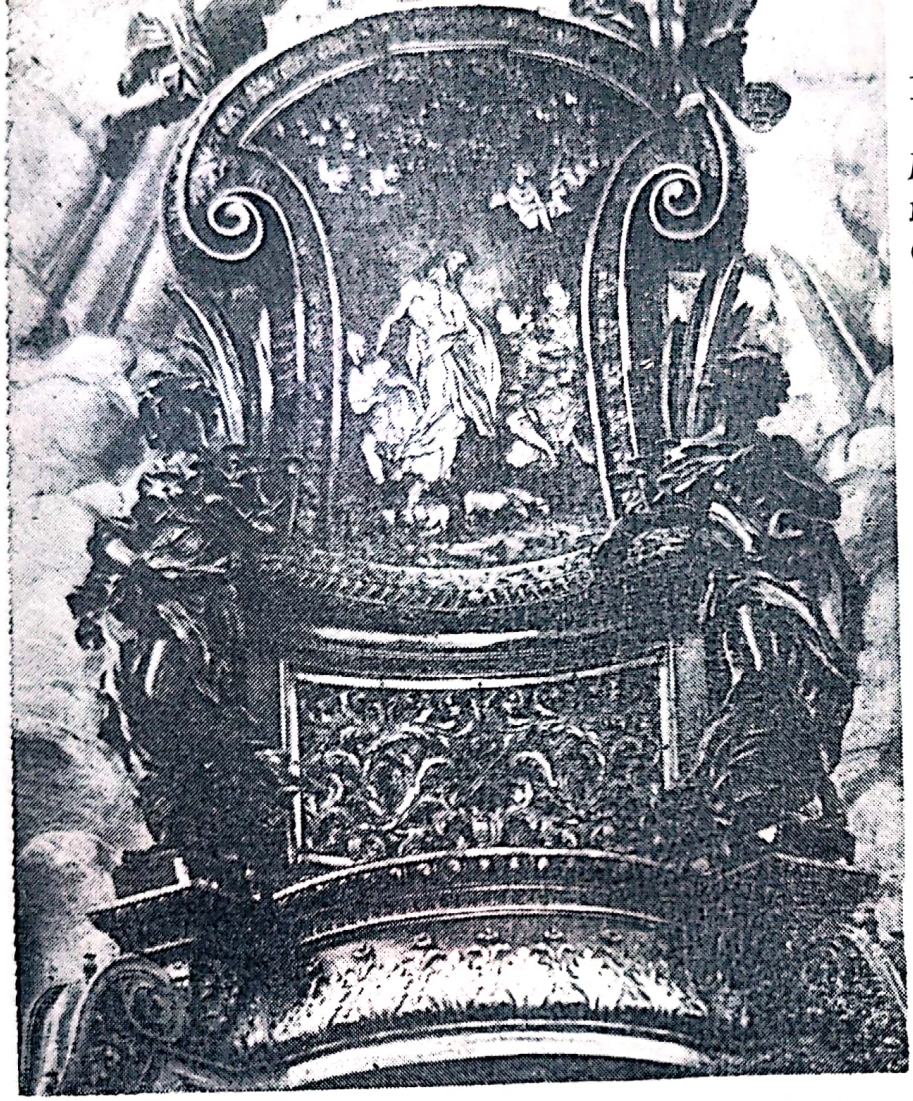
101. Gian Lorenzo Bernini, *Monumentul funerar al papei Alexandru al VII-lea* — detaliu: *Adevărul* (execuție Lazzaro Morelli și Giulio Cartari; noiembrie 1673 — decembrie 1674, aprilie 1675 — noiembrie 1675). Marmură, draperia este de bronz.

Scanned with OKEN Scanner



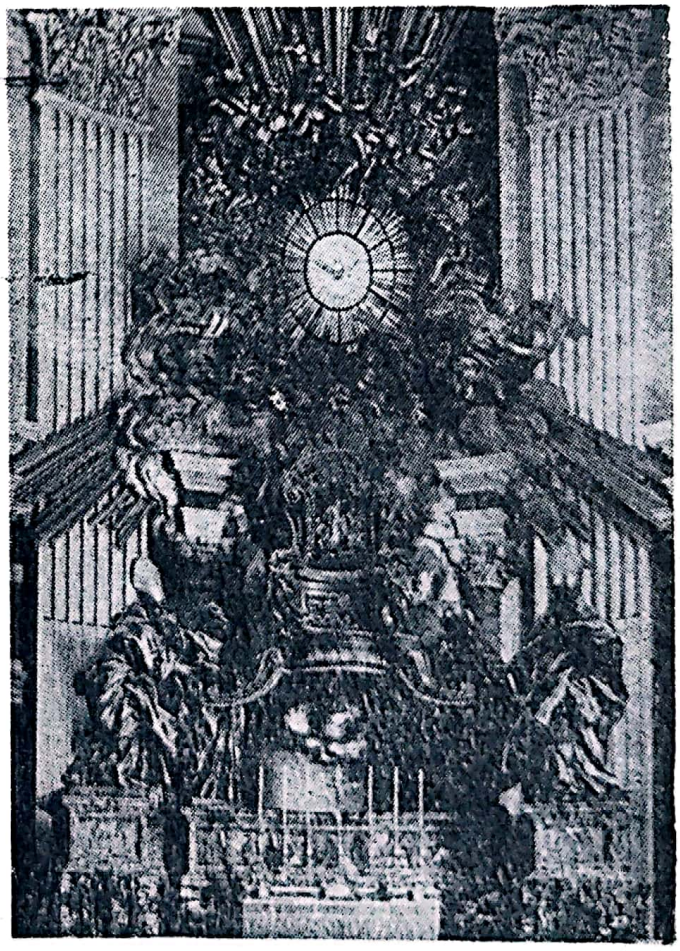
102. Gian Lorenzo Bernini, *Adevărul dezvăluit de Timp* (1646—1652). Marmură, h 280 cm. Galeria Borghese, Roma.

Scanned with OKEN Scanner



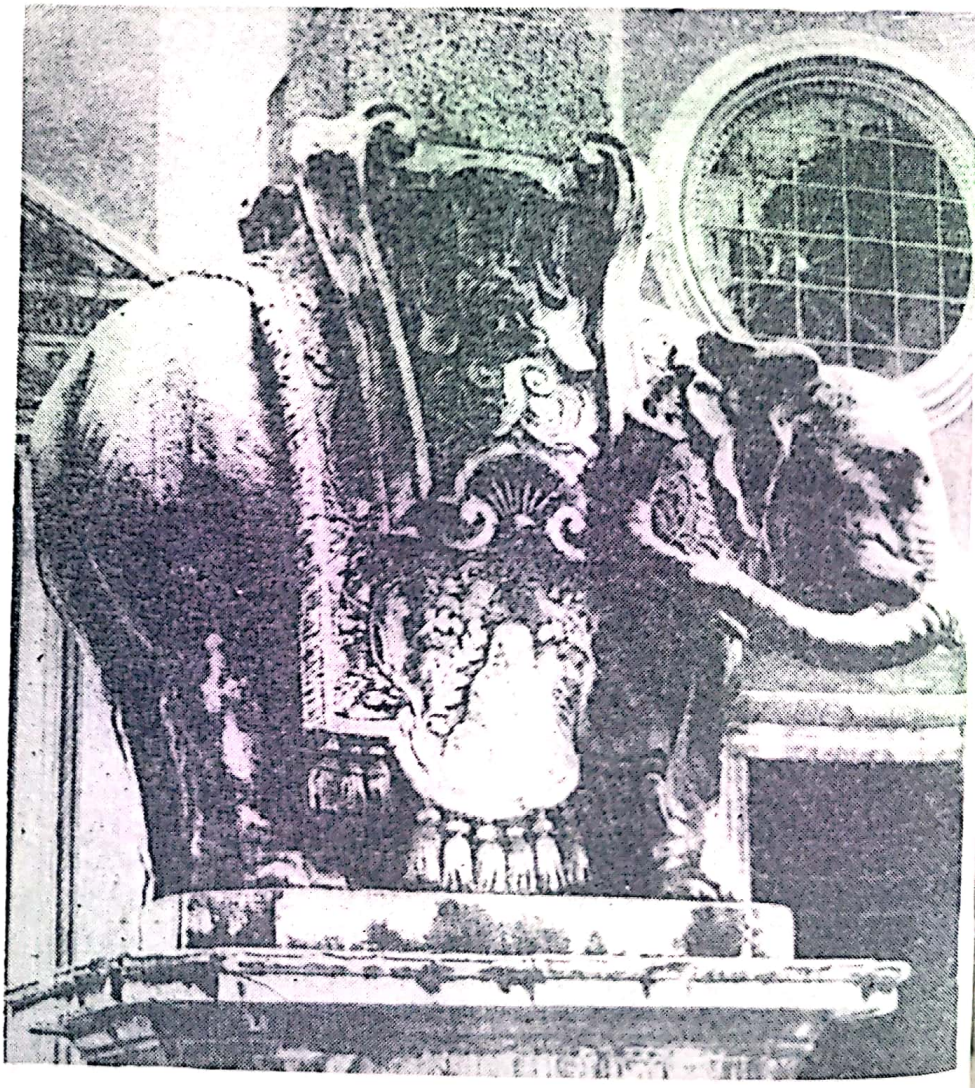
103. Gian Lorenzo Bernini, *Cathedra Petri* — detaliu: scaunul Sfîntului Petru cu relieful *Pasce oves meas.*

104. Gian Lorenzo Bernini, *Cathedra Petri* (1657—1666). Marmură, bronz aurit și stuc. San Pietro, Roma.



Scanned with OKEN Scanner

105. Gian Lorenzo Bernini, *Fîntîna tritonului* (cca. 1645—1649). Travertin. Piața Barberini, Roma.



106. Gian Lorenzo Bernini, *Elefantul cu obelisc* (1666—1667). Marmură, elefantul în dimensiune naturală. Piața Santa Maria sopra Minerva, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

107. Bartolomeo Ammannati și colaboratorii, *Fîntîna lui Neptun* (1560—1575) detaliu. Bronz și marmură. Piazza delle Signoria, Florența.

108. Gian Lorenzo Bernini, *Fontana del Moro* (1653—1655). Marmură. Piața Navona, Roma.

Scanned with OKEN Scanner

109. Gian Lorenzo Bernini, *Fîntîna celor patru fluvii* (1648—1651). Travertin și marmură (statuile și blazoanele). Piața Navona, Roma.

110. Gian Lorenzo Bernini, *Fîntîna celor patru fluvii* — detaliu: *Dunărea* (execuție Antonio Raggi).

Scanned with OKEN Scanner

111. Gian Lorenzo Bernini, *Mormîntul lui Alessandro Valtrini* (1632). San Lorenzo in Damaso, Roma.

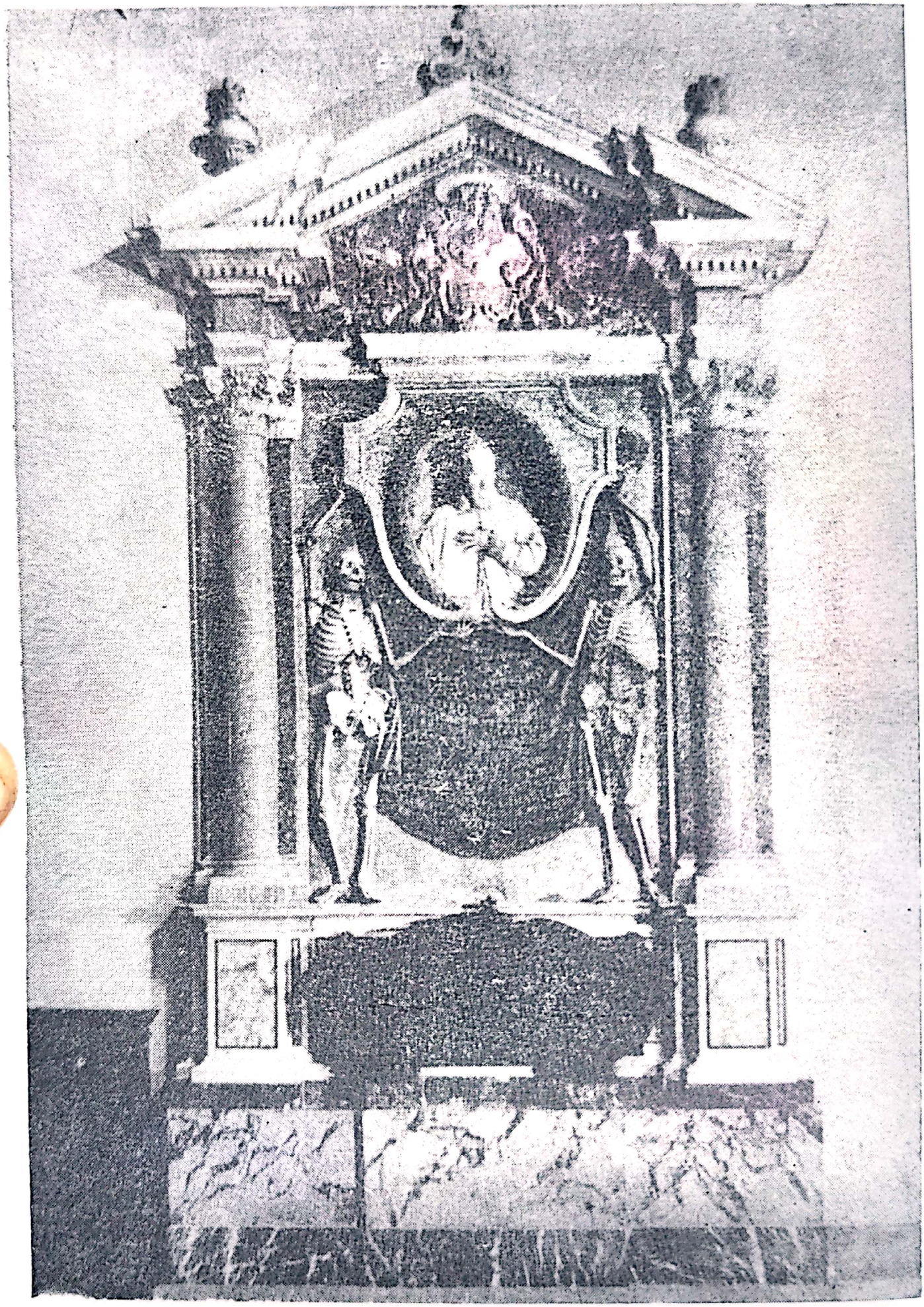
112. Gian Lorenzo Bernini, *Monumentul comemorativ în onoarea lui Ippolito Merenda* (cca. 1640—1641). San Giacomo alla Lungara, Roma.

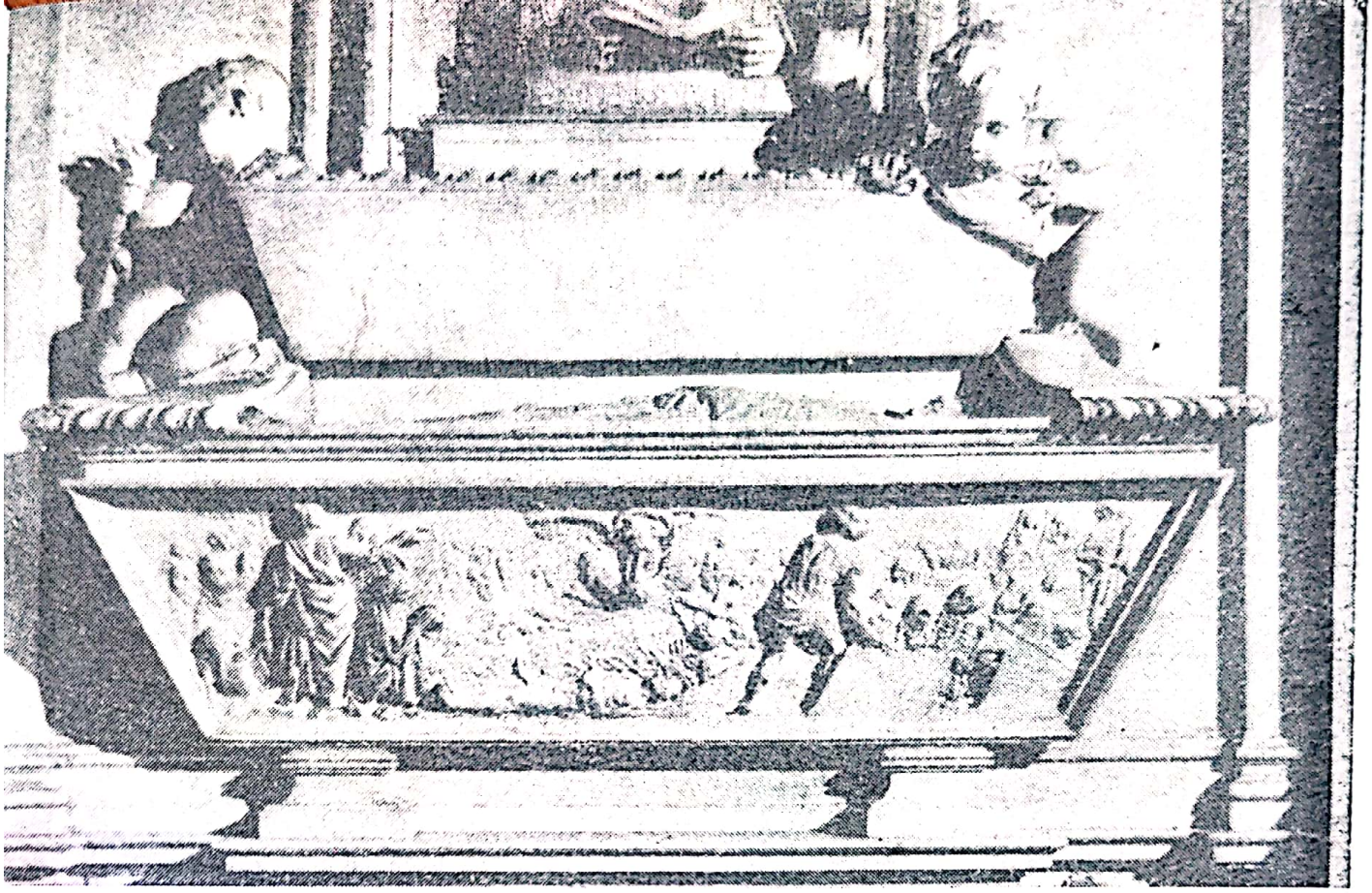
113. *Mormîntul lui Mariano Vecchiarello.* San Pietro in Vincoli, Roma. →

114. Nicolas Sale, *Învierea morților* — relief pe sarcofagul lui Girolamo Raimondi. Capela Raimondi, San Pietro in Montorio, Roma.

115. Gian Lorenzo Bernini, *Monumentul comemorativ în cinstea lui Carlo Barberini* (1630). Marmură, 430×350 cm. Santa Maria in Aracoeli, Roma.

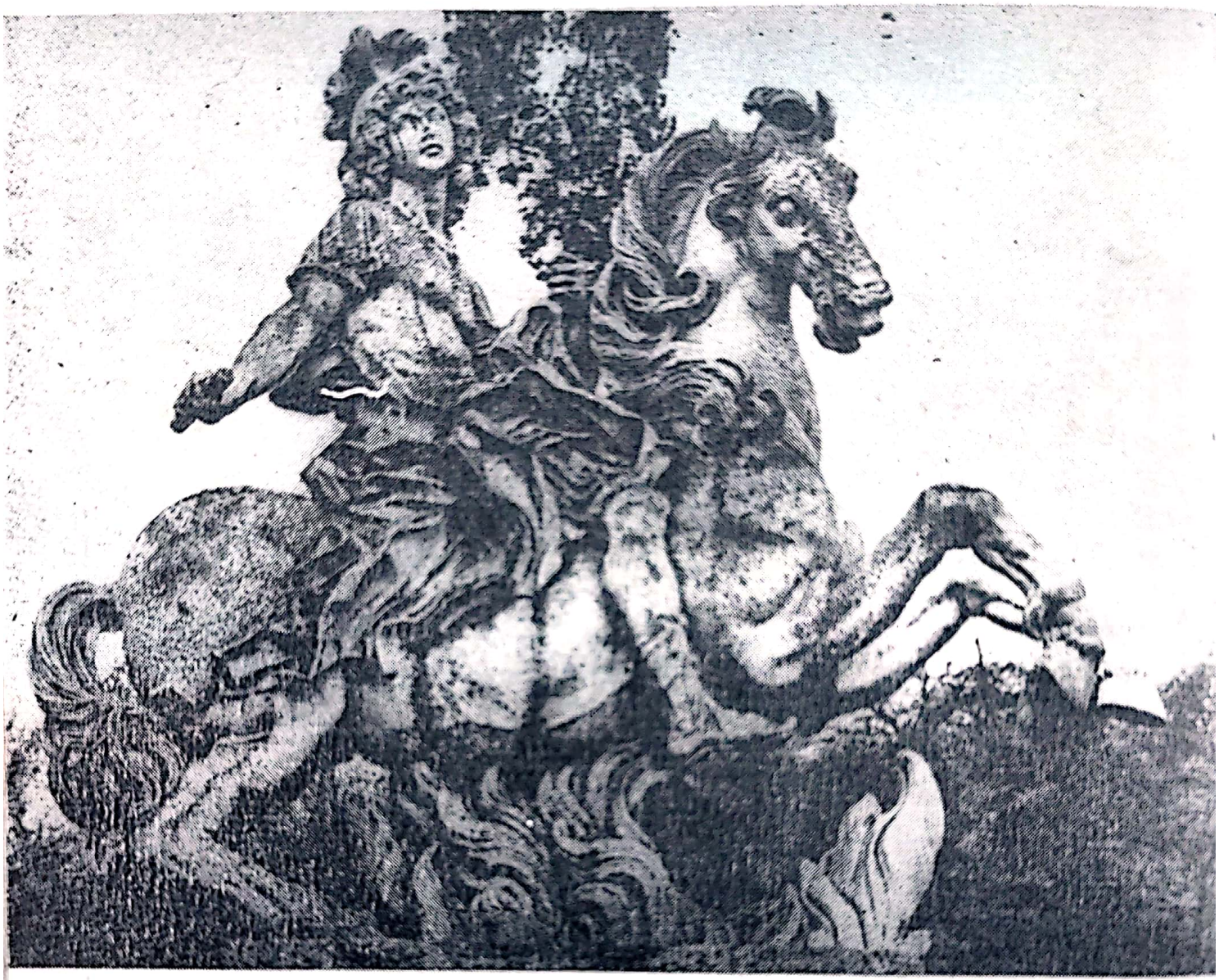
Scanned with OKEN Scanner





CAROLO
MONVMENTVM POSVIT

116. *Statuia ecvestră a lui Ludovic al XVI-lea* de Bernini, modificată (1688) în *Marcus Curtius* de către Girardon. Grădinile palatului, Versailles.

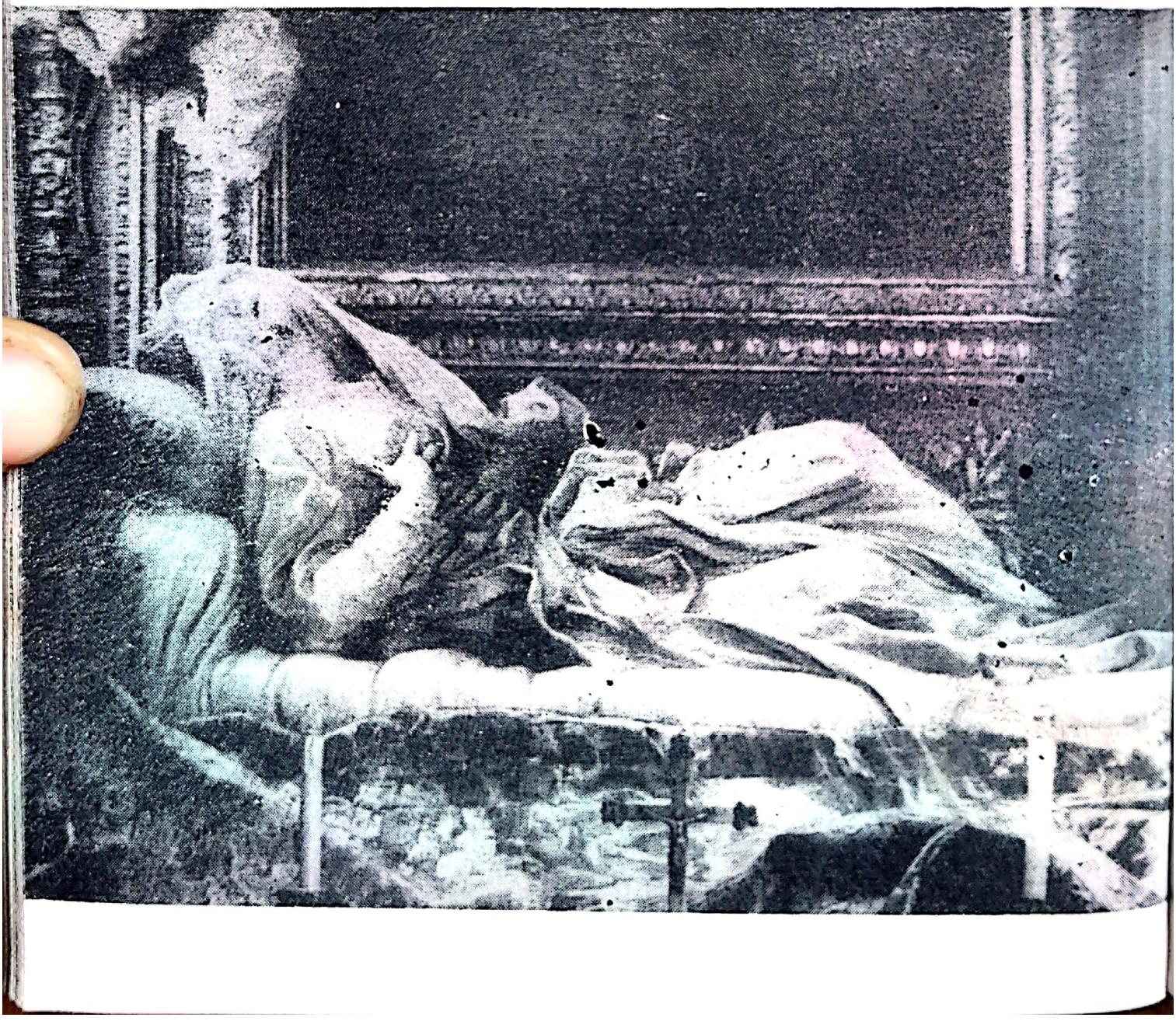


117. Gian Lorenzo Bernini, *Constantin cel Mare* (1659—1670). Marmură plasată în fața unei draperii de stuc pictat. San Pietro, Roma. →

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

118. Gian Lorenzo Bernini, *Preafericita Lodovica Albertoni.* Marmură. Capela Altieri, San Francesco a Ripa, Roma.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

120. Gian Lorenzo Bernini, *Îngerul cu coroana de spini* (1668—1669). Marmură. Sant'Andrea della Frate, Roma.

X
Barocul european cu şi fără Bernini

ATELIERUL ŞI AMPRENTA ASUPRA OPEREI

Odată cu primirea comenzii pentru baldachin, atelierul lui Bernini a căpătat brusc dimensiunea unei întreprinderi. Prin el s-au perindat în decursul anilor o mulţime de sculptori şi de artişti ce i-au dat concursul în realizarea unor proiecte a căror anvergură depăşea capacitatea de execuţie a unei singure persoane. Extraordinara productivitate a artistului trebuie pusă în raport direct cu capacitatea ajutoarelor de a concretiza proiecte şi idei enunţate în mod sumar de artist. În majoritatea cazurilor Bernini a intervenit personal în fazele finale ale execuţiei. Proceda nu arareori expeditiv şi cu o abilitate extraordinară ce îşi lăsa imediat amprenta asupra operei. Una din ultimele sale antreprize a fost executarea celor 12 îngeri purtători ai instrumentelor Patimilor ce trebuiau să împodobească Ponte Sant'Angelo. Baldinucci relatează că papa Clement al IX-lea, văzînd cei doi îngeri făcuţi chiar de mîna artistului, a decis „să se facă două copii, iar originalele le-a hărăzit să fie aşezate altundeva"[1]. Autorii celorlalte sculpturi erau Lazzaro Morelli, Antonio Raggi, Cosimo Fancelli, Girolamo Lucenti, Ercole Ferrata, Andrea Giorgetti, Paolo Naldini şi Domenico Guidi. Cópiile după îngerii lui Bernini au fost executate de Nal-

Scanned with OKEN Scanner

dini şi Paolo Cartari[2]. Unitatea de concepţie a tuturor statuilor este vizibilă; diferenţa de factură sare însă în ochi imediat privitorului familiarizat cu cele două imagini ale îngerilor lui Bernini, aflaţi actualmente în biserica Sant'Andrea della Frate. Efectul de integrare stilistică, ajuns cu îngerii de pe Ponte Sant'Angelo la desăvîrşire, a fost urmărit cu perseverenţă de Bernini în tot decursul carierei sale. În această privinţă în arta secolului al XVII-lea nu există decît un singur şef de atelier în stare a rivaliza cu el: Rubens. Încă de pe vremea cînd lucra pentru baldachin, Bernini a fost foarte atent ca viziunea de ansamblu să nu fie contrazisă de detalii. De aceea a preferat să lucreze mult timp cu aceleaşi persoane ce ajunseseră la o remarcabilă intuire a direcţiei desfăşurării firului gîndirii maestrului. În 1622 a intrat în atelierul său ca asistent Giuliano Finelli, întîrziat în această poziţie mulţi ani. Andrea Bolgi şi Stefano Speranza, sculptori cu calităţi indiscutabile, au zăbovit şi ei în preajma lui Bernini mai mulţi ani, începînd cu 1624. Ei, împreună cu o echipă de calibru formată din Pietro şi Luigi Bernini, Finelli, G.A. Fancelli, F. Duquesnoy, N. Cordier, G.B. Soria, Borromini, lucrează „sub bagheta" lui Bernini pentru baldachin. La decorarea în continuare a loggiilor relicvelor de sub cupola bazilicii San Pietro va lucra aceeaşi echipă căreia i se adaugă Machi, N. Sale, M. Buonarelli şi alţii. Numele unora dintre colaboratori vor reapărea în documentele referitoare la monumentul funerar al lui Urban al VIII-lea, la care participarea lui Bernini a fost mai importantă, sau în monumentul pentru contesa Matilda de Canossa, unde maestrul a furnizat desenele şi s-a limitat să intervină pentru retuşuri. Nicola Sale execută aici statuia Matildei, Stefano Speranza sarcofagul, Andrea Bolgi şi Luigi Bernini sculptează cei doi *putti* ţinînd inscripţia rezemată de sarcofag. La capela Raimondi,

prima proiectată integral de Bernini, contribuie în mod definitoriu Francesco Baratta, autorul reliefului de deasupra altarului reprezentînd *Extazul Sfîntului Francisc*, şi îşi aduc un aport definitoriu N. Sale (reliefurile sarcofagelor) şi Bolgi (busturile defuncţilor). Busturile din capela Pio sînt atribuite aceluiaşi Bolgi[3], care ar fi autorul medalionului susţinut de scheletul de pe mormîntul monseniorului Alessandro Valtrini din San Lorenzo in Damaso.

Cu aceeaşi echipă lucrează Bernini, către mijlocul secolului, între 1645—1648, la decorarea navelor şi capelelor din San Pietro. Din acest moment atelierul lui Bernini a devenit punctul de referinţă obligatorie pentru orice iniţiativă artistică de proporţii. Era nevoie de multe ajutoare, şi Bernini a folosit ca mînă de lucru aproximativ patruzeci de sculptori. De acum încolo, în cazul lucrărilor de amploare, artistul va schiţa, modela şi dirija, va împărţi sarcinile şi va supraveghea, se va ocupa de disciplina muncii, dar nu şi de organizarea ei pentru care avea o adevărată idiosincrazie, devenită manifestă la Paris în momente de explozie. Proiectele sale poartă însă o marcă de neconfundat: stilul Bernini, rapid şi eficace, adaptat la situaţie şi definibil perfect vizualmente. Pentru *Fîntîna celor patru fluvii* a elaborat *bozzetti*[4] şi, firesţe, a încredinţat transpunerea lor în material definitoriu altora: *Dunărea* a fost executată de Antonio Raggi, *Gangele* de Claude Poussin, *Rio de la Plata* de Francesco Baratta, *Nilul* de Jacopo Antonio Fancelli; animalele şi plantele au fost extrase *in situ* din blocuri de travertin de G.M. Francchi într-un interval record (decembrie 1649— iulie 1651). Simultan, Raggi era angajat în executarea basoreliefului — inspirat de pictura omonimă a lui Correggio (actualmente la Prado) — *Noli me tangere* din capela Alaleona (1649—1650), altă antrepriză berniniană unde este anticipat unul dintre primele pro-

Scanned with OKEN Scanner

iecte pentru Catedra Sfîntului Petru. Aici a furnizat Bernini una din probele cele mai concludente ale capacităţii sale de a stăpîni executarea unor proiecte pentru mari ansambluri unde pictura, sculptura şi arhitectura îşi dădeau mîna la realizarea unui sistem plastic unificat.

Problemele tehnice de rezolvat în această amplă lucrare nu erau nici puţine şi nici uşoare, dat fiind, pe de o parte, complexitatea compoziţiei, iar, pe de alta, diversitatea materialelor întrebuinţate. Grăbit, Bernini a fost nevoit ca în proiecte perfecţionate pe parcurs să introducă piese turnate între timp, prevăzute în funcţie de o variantă anterioară. A elaborat numeroase schiţe şi modele în mărimea impusă de dimensiunile cu mult peste natural ale personajelor. A avut eşecuri în turnarea în bronz a unei sculpturi, deşi Artusi, meşterul turnător cu care lucra, era cît se poate de experimentat. De modelele Părinţilor Bisericii s-au ocupat Ferrata, Raggi şi Lazzaro Morelli, principal asistent al maestrului şi autor, împreună cu Raggi, al stucaturii cu Gloria Ingerilor. Johann Paul Schor s-a ocupat de ornamentaţia florală şi de pictura cu Sfîntul Duh, la lucrare contribuind în mai mică măsură Pietro Sassi şi Paolo Naldini[5].

Angrenajul antreprizei era atît de bine pus la punct încît a funcţionat perfect şi în timpul absenţei Cavalerului de la Roma, în vara lui 1665. Raportul maestrului cu arhitecţii a avut alte caracteristici. Numărul persoanelor ce au gravitat în jurul lui Bernini şi au participat la proiectele sale a fost limitat. În mare măsură colaboratorii au transpus în planuri ideile maestrului îndeplinind o muncă subordonată. Lecţiile lui Bernini au supravieţuit prin ei căci la moartea sa Mattia de Rossi — „elevul predilect“, cum îl numeşte Baldinucci — avea patruzeci şi trei de ani, Giovan Battista Contini patruzeci şi doi, iar Carlo Fontana treizeci şi

nouă. Prea tineri pentru a putea primi comenzi de mare anvergură, în timpul ultimilor ani de viaţă ai Cavalerului, ei se deprinseseră să pună accentul exact pe acele elemente de morfologie peste care Bernini trecea în viteză, furat cum era de febra ideilor.

Dintre ei Fontana va fi cel mai cunoscut, nu doar datorită faimei ce i-o aduc operele sale teoretice ci, mai ales, datorită viziunii sale asupra spaţiului; ea i-a permis să înscrie monumentalele edificii berniniene într-un ţesut urban adaptat necesităţilor unei structurări funcţionale. Contactele lui cu Juvara, cu englezul Gibbs, cu Johann Bernhard Fischer von Erlach, cu Johann Lucas von Hildebrandt, fac din el o punte de legătură între tendinţe ce plecînd de la clasicismul palladian către Bernini se reîntîlnesc în reformulările engleze ale neopalladianismului sau grandoarea imperială a barocului vienez[6].

Concentrarea de forţe din jurul lui Bernini nu putea deci să rămînă fără urmări pe planul expansiunii formelor artistice. Roma constituia centrul atracţiei pentru mulţi artişti din alte oraşe italiene sau străini, şi unii dintre ei au trecut prin atelierul maestrului nu doar din curiozitate, ci cu conştiinţa că acolo se manifestă fermenţii artistici cei mai interesanţi ai epocii. Întorşi acasă ei au fost purtători ai „invenţiilor" berniniene. Pentru a le înzestra cu un alt spirit ar fi fost nevoie de un interpret de forme, de geniul lui Bernini. De aceea nu este de mirare faptul că urmele concepţiilor lui Bernini le regăsim mai ales în fragmente şi mai puţin în ansambluri. Multe din soluţiile sale au devenit *topoi* şi au circulat din Europa Centrală pînă în America Latină, lăsînd, ca atare, o amprentă stilistică şi nu definind spiritul unui stil. Dar deja aici intrăm în teritoriul unei alte probleme.

Să ne mărginim momentan cu observaţia că şi în operele de anvergură ale lui Bernini — acelea ce au

Scanned with OKEN Scanner

implicat o largă colaborare şi au asigurat o „colectivizare" programatică a ideilor maestrului — semnul unităţii este indiscutabil legat de semnificaţii universale, incluse firesc şi profund în ţesutul intim al operei.

„VÎRSTA BAROCĂ" ŞI PRESIUNEA FENOMENELOR ADERENTE LA DINAMICA SOCIALĂ

„Cînd Giovanni Lorenzo Bernini — scrie Harold Keller — murea în luna noiembrie a anului 1680, se sfîrşea o epocă. Pentru toate ţările Europei, firește cu excepţia Germaniei, secolul al XVII-lea însemnase Le Grand Siècle. Pînă în zilele noastre nu s-au mai ivit spirite artistice atît de măreţe cum a avut Occidentul atunci. Aproximativ toţi aceşti maeştri s-au născut în jur de 1600, Poussin în 1594, Cortona în 1596, Bernini în 1598, Borromini, Velázquez şi Van Dyck în 1599, Claude Lorrain în 1600, Rembrandt în 1606, dar cu excepţia lui Claude Lorrain care moare cu doi ani după el, Bernini supravieţuieşte tuturor colegilor de generaţie. Cînd închide şi el ochii, perioada barocului dezvoltat trecuse"[7].

Se construiseră, este drept, la acea dată monumentele principale, reprezentative pentru ceea ce în mod curent este numit stilul baroc; în pictură, sculptură, arte decorative, muzică, literatură se elaboraseră acele opere ce se propuneau drept reflexul unei spiritualităţi marcată profund de grefarea ofensivei Contrareformei. Episodul roman al barocului, centrat în jurul lui Bernini este, desigur, poate cel mai relevant, prin importanţa deţinută în procesul de geneză al unei morfologii. El trebuie privit însă în contextul larg al presiunii exercitate asupra fenomenului artistic şi cultural de feno-

mene aderente la dinamica socială şi care au tulburat profund viaţa europeană în secolul al XVII-lea. Existenţa operelor de artă, se ştie, se consumă în interiorul unui anume fenomen de civilizaţie şi este în contact, obligatoriu, cu aspecte ale problematicii multipolare a acestuia. Opera de artă reprezintă în fond nivelul aparenţelor fenomenului de civilizaţie şi, ca atare, poate ajunge chiar a-l reprezenta emblematic. Nu este de mirare că editorii germani ai cărţii coordonată de Hugh Trevor-Ropes şi intitulată sugestiv *The Age of Expansion*, nu au avut ezitări în a o prezenta publicului sub titlul *Die Zeit des Barock. Europa und die Welt 1559—1660*[8]. O redefinire prin titlu a conţinutului cărţii corespunde în fond cu o anume tendinţă din istoriografia germană de a caracteriza o perioadă istorică, de civilizaţie, prin arta ei, de a conferi grad de reprezentativitate aparenţei. Arta este oricum şi oricînd în măsură să dea indicaţii despre ce se petrece în sînul unei societăţi, ce crize o agită, care sînt raporturile de putere reale, cum îşi fac loc germenii noi de gîndire. De prisos să spunem că în zilele noastre chiar indicaţiile furnizate de artă şi literatură se numără uneori printre elementele preponderent valabile pentru definirea unor structuri sociale, politice, economice ermetizante sau deschise.

Asemenea indicaţii ne oferă arta franceză pentru întreaga perioadă a domniei lui Ludovic al XIV-lea. S-a mai vorbit în aceste pagini despre raporturile între Bernini şi Colbert[9]. Maniera impetuoasă a primului nu convenea în nici un caz organizatului ministru. Dorind a consolida gloria stăpînului său prin realizări durabile şi demne de admiraţie, Colbert nu lăsa nimic în voia întîmplării şi nu subordona un program altuia. Trata, cu alte cuvinte, problemele legate de gestiunea puterii în manieră unitară, în conformitate cu principiile stabilite de însuşi Ludovic al XIV-lea în *Mémoires pour l'instruction du Dauphin.*[10] Interesîndu-se

de finanţe, agricultură, construcţii, manufacturi el nu ignora literele şi arta. Voia ca Franţa să acumuleze bogăţie şi, ca atare, a stimulat dezvoltarea industriei. Tot bogăţie şi putere reprezentau pentru el operele de artă şi de aceea a ordonat să se cumpere din Italia tot ce era mai frumos. Din Flandra a adus postăvari, de la Veneţia sticlari, din Germania tinichigii. Voia să atragă în Franţa cît mai mulţi artişti italieni. „Trebuie să facem în aşa fel încît să avem în Franţa tot ceea ce este mai frumos în Italia" — spunea Colbert[11]. Viaţa artistică şi culturală a căpătat o orientare în consonanţă cu direcţia politică generală în urma reorganizării Academiei de pictură, a întemeierii Academiei franceze la Roma, a înfiinţării în 1666 a Academiei de ştiinţe şi, în 1671, a Academiei de arhitectură. Toate aceste acte au fost subordonate unei anume logici a puterii legată de ideea unei autorităţi monarhice ce aspira la o măreţie comparabilă cu cea a Romei imperiale. Clasicismul francez a înflorit astfel pe un teren unde puterea laică este necontestată şi incarnează istoria, anexîndu-şi istoria spirituală.

Este greu, desigur, de precizat cantitativ ponderea elementelor efectiv baroce în acea „Die Zeit des Barock" care ar defini în viziunea editorilor germani ai lui Trevor-Roper şi civilizaţia franceză între 1559—1660. Cît de neadecvată este formularea titlului o demonstrează şi lectura capitolului elaborat de Menna Prestwich, unde faptele de natură socială şi politică nu îşi găsesc un reflex adecvat într-o imagine artistică reflexă şi comprimabilă în formularea enunţată[12]. Menna Prestwich îşi opreşte consideraţiile tocmai la începutul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Dacă într-adevăr se poate vorbi despre un baroc în Franţa, el este de nedespărţit de fenomenele dezvoltării istorice petrecute în prima parte a acestei domnii. Am văzut cum a agitat apele

artistice ale Parisului vizita Cavalerului Bernini al cărui tribut plătit clasicului în materie de arhitectură nu a fost deloc neglijabil.

FRANȚA SOLEMNĂ ȘI DOCTRINA CLASICĂ

Condiții specifice au făcut ca în Franța „barocă" să prevaleze doctrina clasică. Exponentul ei oficial a fost Le Brun. Pentru artiști, ca și pentru publicul cu gustul format de opiniile acelei pături intelectuale ce întreținea cu grijă cultul antichității, modelul de urmat era Poussin; valoarea operei sale era de pus în legătură cu sursa sa de inspirație: sculptura antică, de la care ar fi învățat temeiul proporțiilor. Nu este desigur locul aici pentru a-l mai evoca pe Félibien și reflecțiile sale asupra superiorității școlii romane. Rafael și urmașii săi erau modelele veritabile de urmat, după Félibien, deoarece în stilul lor elevat se regăsea natura Anticilor[13].

În teoria arhitecturii se întîmplă cam aceleași lucruri. Mergînd în paralel cu Bellori — care în dedicația făcută lui Colbert în ediția din 1672 a *Vieților* condamnă, de pe poziția apărătorului virtuților artei antice și a valorii desenului, excesele de imaginație ducînd la deformarea edificiilor —, Blondel îndeamnă la respectarea autorității tratatiștilor de inspirație vitruviană, fără a cruța expresiile de admirație pentru Pietro da Cortona sau Bernini, avînd accente critice însă pentru extravaganța lui Guarino Guarini din proiectul pentru Saint-Anne-la-Royale, unde arhitectul italian dorise a urma exemplul lui Borromini[14].

Nu putem să nu ne referim aici la opinia unui cercetător de competența lui Victor-Louis Tapié. „Franța —

Scanned with OKEN Scanner

scria el, în 1957, în lucrarea de acum faimoasă: *Baroque et classicisme* —, în această ultimă treime de secol [al XVII-lea -n.n.], în timp ce avea la îndemînă, în tradiţiile ei diferite, o resursă infinită de modele, opta în mod oficial pentru o doctrină în acelaşi timp atrăgătoare şi serioasă, care prezenta dublul merit de a înălţa către ideal şi de a abate de la facilitate, dar şi pericolul reprimării tuturor elanurilor posibile şi interzicerii îndrăznelii reînnoirilor"[15]. Cititorul s-ar putea întreba, desigur, de ce ţinem a scoate în evidenţă poziţia particulară a Franţei într-un context cultural şi într-o perioadă istorică puse uneori cu prea multă largheţe sub semnul barocului. Unificarea soluţiilor duce în artă inexorabil la monotonie. Fiind prin excelenţă un stil antimonoton, barocul a adus la ordinea zilei diversificarea soluţiilor stilistice. În pofida aparenţei brutale a formulării trebuie să spunem că nu este lipsită de adevăr ideea că diversitatea aspectelor din planul socialului, economicului şi politicului este în legătură cu fenomenele artistice. În unităţi de timp *grosso-modo* determinabile şi în spaţii geografice circumscrise au loc fenomene artistice cu o anume specificitate identificabilă contextual. Dacă ne menţinem în planul discuţiei asupra stilului, nu putem să nu remarcăm dificultatea definirii specificităţii într-un limbaj sugestiv şi suficient de articulat pentru a surprinde esenţa. Rudolf Wittkower, împărţind barocul în trei curente — dinamic şi emoţional, clasic şi realist popular —, a subliniat caracterul empiric şi convenţional al unei asemenea terminologii, care ne permite să ne înţelegem folosind termeni precum „clasicism, baroc tîrziu bolognez"[16]. Formularea aleasă ca exemplu de Wittkower trebuie considerată drept purtătoarea unei contradicţii, doar în măsura în care clasicismul şi barocul ar continua a fi considerate, dintr-o perspectivă istorică, termeni ce se exclud reciproc. O

asemenea poziţie ar fi neproductivă pentru teoria de artă pentru că ne-ar îndemna să considerăm stilurile drept simple formule, iar limbajul lor o succesiune de stereotipuri unde variaţia se manifestă doar în dispunerea elementelor.

Datorită unor multipli factori de condiţionare, barocul francez al celei de a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea este clasicist. Tonul l-a dat cea mai importantă realizare arhitectonică a vremii: palatul de la Versailles. Decizia construirii unui nou palat aici a fost luată de Ludovic al XIV-lea în 1669, cînd se lucra din plin la terminarea Luvrului. Le Vau nu a sacrificat vechiul palat al lui Ludovic al XIII-lea, ci doar l-a cuprins într-un nou palat în formă de U. Faţada dinspre grădină, avînd trei etaje, este flancată de două pavilioane. Între ele exista continuitate doar la nivelul parterului, căci deasupra acestuia se afla o terasă datorită căreia celelalte trei etaje se află în poziţie retrasă. Intenţiile lui Bernini din schiţele pentru faţada Luvrului se pot recunoaşte în tratamentul faţadei lui Le Vau şi în distribuirea spaţiilor curţilor interioare, în funcţie de care se organizează masele de zidărie ale clădirii. Planul lui Le Vau a fost completat după 1679 de Hardouin Mansart, ce a umplut golul dintre cele două pavilioane ale faţadei prin Marea Galerie şi a construit pe mari terase aripile lungi de Nord şi Sud ce conferă palatului o monumentală orizontalitate[17]. Amplificarea construcţiei a răpit palatului caracterul oarecum italienizant, menţinut însă în detaliile arhitectonice. Decoraţia interioară, în special pictura şi sculptura, s-au îndepărtat de influenţa italiană. Suflul pasional al acesteia nu se mai regăseşte în picturile lui Le Brun sau sculpturile lui Coysevox şi Girardon.

Într-o expunere reductivă s-ar putea spune că Versaillesul a imprimat o modificare în gustul artistic

al francezilor, în conformitate cu direcţia generală a evoluţiei societăţii. De amprentă clasică sînt cele mai multe dintre construcţiile ecleziastice şi laice importante din Parisul vremii, monumentele publice precum Hôtel des Invalides. În provincie îşi face loc acelaşi gust. Franţa regală este solemnă şi maiestuoasă, protocolară şi ierarhizată: clasicismul i se potriveşte.
S-a insistat mult asupra faptului că gustul baroc a avut totuşi ponderea sa importantă în alte manifestări ce implicau participarea deopotrivă a artelor vizuale, a muzicii, literaturii etc. Serviciile funebre din Franţa celei de a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea sînt impregnate de spiritul italienizant. Idei ale lui Bernini, organizator de spectacole de acest gen se regăsesc şi în Franţa. Într-un decor inspirat de baldachinul de la San Pietro pronunţă în 1687 Bossuet cunoscutul discurs funebru în onoarea prinţului de Condé. Bisericile unde se desfăşurau aceste servicii funebre erau ele însile decorate în conformitate cu noile exigenţe liturgice introduse de Contrareformă[18]. Arhitectura exterioară nu se regăseşte, în foarte multe cazuri, în decoraţia interioară unde, retablurile, sculpturile, monumentele funerare devin ca stimuli vizuali ce introduc o notă de diversitate într-un context spaţial organizat după anume criterii. Dubla faţă a creaţiei lui Bernini ilustrată de pendularea între două *atitudini*[19] — şi aici preluăm formularea lui Bialostocki ce insistă asupra luării în considerare a barocului şi ca o atitudine, nu doar ca un stil sau ca o operă — o regăsim, ca situaţie, atît în opera unor individualităţi artistice, cît şi la scara realizărilor artistice circumscrise temporal, dintr-o arie geografică. Franţa lui Ludovic al XIV-lea este poate exemplul cei mai tipic. Teza lui Weisbach despre dublul aspect al artei franceze a timpului este astfel confirmată[20].

Este de reţinut faptul că tonul artei franceze îl dau opţiunile unor pături conducătoare solid instalate. Versaillesul este simbolul forţei unei monarhii dominînd peste o ţară receptivă la stimulii culturali exteriori, dar şi simbolul capacităţii de a-i distila în retortele unei sensibilităţi alimentate de idealurile Renaşterii şi antichităţii. Defazarea între Renaşterea italiană şi cea franceză a avut ca rezultat, în condiţiile afirmării fastului de curte ca o imagine reflexă a ordinei constituite, recuperarea unui sens al clasicităţii tocmai în momentul cînd în alt centru de putere, la Roma, ceea ce desemnăm prin noţiunea de „baroc" se propunea drept modul cel mai adecvat de a reflecta o anume ideologie, o anume spiritualitate, unde puterea spirituală se confundă cu cea temporală.

FAZE ŞI DEFAZARE

Cele spuse mai sus în legătură cu Franţa ne obligă a face unele reflecţii, chiar dacă în mare viteză, despre caracteristicile locale ale artei aşa-numite baroce. Fenomenele de defazare şi interpolare a stilurilor şi impulsurilor culturale sînt uşor de urmărit la nivel european. Unitatea barocului ne apare astfel cît se poate de relativă. Convenţiile lingvistice la care se referea Wittkower, aplicate la arta zonelor geografice exterioare Italiei, sînt tot mai greu de manevrat. Formulări de tipul „clasicism baroc tîrziu transilvan" sau „baroc clasicist incipient moldav" ar fi complet inadecvate. Este periculos să aplici categorisiri ce reflectă anumite determinări la arta unor zone geografice unde fenomenul genezei unor forme artistice este în principal explicabil, la nivelul stilului, prin împrumuturi şi mimetisme, care, la rîndul lor, sînt strîns legate de schimbări într-o anume direcţie în mentalităţi şi obiceiuri, într-un mod

Scanned with OKEN Scanner

de viaţă determinat de factori socio-politici şi, nu în ultimul rînd, economici. Dacă aceştia din urmă nu intră în rezonanţă cu cei din zona de unde iradiază un fenomen artistic nou, este greu de presupus că în zona lor geografică de acţiune creatorii de forme se vor adecva unor alte experienţe. Un baroc marocan sau egiptean în secolele al XVII-lea sau al XVIII-lea este greu de imaginat.

Şi totuşi trebuie să ne împăcăm cu ideea — acceptînd convenţionalismul termenului, relativitatea lui şi legîndu-l doar de o anume perioadă — că nu există doar un baroc, ci există barocuri? Unul dintre ele, cel francez, este, cum am văzut, doar aspectul unei aparente antinomii. Altele sînt rezultatul unor colaborări locale care uneori nu ating toate domeniile artelor figurative. În Ţările de Jos din sud, rămase după 1609 sub suveranitatea Spaniei, în secolul al XVII-lea arhitectura este cu o jumătate de secol în urmă faţă de ce se făcea la Roma în vreme ce pictura, prin Rubens, este în avangarda artei baroce. La vivacitatea ritmurilor dinamice din rubensiana *Luptă a amazoanelor* (1618; Alte Pinakothek, München) ajunge cu cîţiva ani mai tîrziu Pietro da Cortona în a sa *Răpire a Sabinelor* (1623—1631; Pinacoteca Capitolină, Roma). Cam în aceeaşi perioadă, între 1630—1640, în Ţările de Jos din nord se pun bazele unei concepţii constructive clasiciste. S-a susţinut că arhitecţii olandezi „au fost ajutaţi în perceperea concepţiei clasicismului de imperativele de sobrietate care emanau din sistemul democratic în ceea ce priveşte arhitectura civilă şi de aniconism în ceea ce priveşte arhitectura religioasă“[21]. Punînd în paralel aceşti factori cu cei ce au stimulat orientarea clasicistă în Franţa, sesizăm cu uşurinţă cum condiţii diferite produc, în mod aparent paradoxal, efecte oarecum similare. Trebuie să avem, desigur, în vedere şi diferenţa de potenţial productiv între cele două arii de civili-

zație. Ea a imprimat o dimensionare diferită, în sens fizic, a realizărilor arhitectonice. Cam tot în aceeași perioadă, definiți de mulți istorici barocă, dincolo de Canalul Mînecii, în Anglia, se asistă la o marcată orientare spre clasicism. Principiile directoare ale orientării le stabilește Inigo Jones (1573—1652) care, la începutul celui de al doilea deceniu al secolului, călătorind în Italia, intră în contact cu arhitectura paladiană și studiază cu atenție *I Quattro libri*. Principiile clasiciste vor fi cultivate în continuare în Anglia de alți arhitecți importanți, precum John Webb (1611—1672) și Roger Pratt (1620—1684). După mijlocul secolului coexistă însă alături de stilul monumental un clasicism mai sobru, caracterizînd în special construcțiile de cărămidă; el își are originea în mișcarea inițiată anterior în arhitectura olandeză.

Cu reacția lui Christopher Wren (1632—1723), arhitectura engleză a secolului al XVIII-lea efectuează un viraj ce o îndepărtează de palladianism. În 1665 Wren se afla la Paris exact în timpul prezenței lui Bernini pe care are prilejul de a-l întîlni. În creația lui Wren reîntîlnim influențe diferite: admirator al lui Bramante și Michelangelo el nu se sfiește să împrumute soluții de la Bernini și să cultive gustul goticizant, neizgonit nicicînd din Anglia. Barochizant este Wren mai ales în decorație: hallul de la Greenwich Hospital și stranele pentru catedrala Sf. Paul de la Londra sînt exemple concludente[22].

CENTRE DE IRADIERE – CENTRE DE RECEPȚIONARE. BOEMIA ȘI BERNINISMUL FĂRĂ BERNINI

Dar nu numai arta elaborată la Roma în prima jumătate a secolului al XVII-lea a reprezentat un factor

Scanned with OKEN Scanner

de orientare sau delimitare pentru artiștii din alte zone geografice. Un centru important în elaborarea unor noi moduri expresive a fost Veneția, oarș ce a exercitat mereu o fascinație specială asupra vizitatorilor. Contemporanul venețian al lui Bernini și Borromini este Baldassare Longhena (1598—1662), elev al lui Scamozzi, autorul magnificei biserici Santa Maria della Salute, începută în 1632. Marea sa cupolă acoperă un edificiu cu plan octogonal — o unitate spațială aproape independentă de spațiul corului, situat în axul intrării somptuoase și acoperit și el, de o cupolă, prevăzută ca și prima cu o lanternă surmontată de o cupoletă ce servește drept bază unei statui. Volutele rezemate pe structurile deambulatoriului sprijină parcă din exterior tamburul cupolei; împreună cu statuile plasate pe ele dau o notă de mare plasticitate ansamblului. Se pătrunde în el printr-un portal monumental imitînd un arc de triumf prevăzut cu fronton și balustradă cu statui. Tributar lui Palladio și Sansovino, Longhena joacă în arhitectura venețiană a secolului al XVII-lea rolul jucat de Bernini sau Borromini în cea romană. Cà Pesaro și Palazzo Rezzonico sînt cele mai importante edificii laice ale unui arhitect pentru care marea lecție a arhitecturii umaniste a secolului anterior era încă vie[23]. Cum de altfel vie era și pentru Bernini, despre al cărui „palladianism" am avut deja ocazia să vorbim. Din Veneția barocă, al cărui chip fusese fasonat de omologul lui Bernini, pleacă spre nord și nord-est impulsuri culturale importante. Cum s-a realizat acest proces de contaminare la „maladia" barocă putem intui din lectura scrisorilor adresate din Veneția, între 1660—1663, de ambasadorul imperial Jan Humprecht Černin de Chudenic suveranului său, împăratul Leopold al Austriei, scrisori din care se poate deduce seducția exercitată de ambientul venețian și viața cotidiană a

Scanned with OKEN Scanner

orașului lagunar asupra contemporanilor. Contele Cernin și-a construit de altfel la Praga un palat de un mărturisit gust italienizant[24]. Un simplu inventar de nume este suficient pentru a avea un tablou clar asupra opțiunilor comanditarului. Palatul a fost înălțat de Giovanni de Capuoli și Abraham Leuthner după un proiect de Francesco Caratti. La el a lucrat între 1677—1692 arhitectul Giovanni Battista Maderna și, după el, pînă în 1696, Domenico Rossi. Stucaturile sînt și ele opera unor maeștri italieni: Francesco Perri, Antonio Travelli, Giovanni Maderna și Giovanni Cometa; decorația picturală a fost realizată de Lazaro Maria Sanguinetti. Lucrările de amenajare au continuat și în prima jumătate a secolului ulterior. Porticul cu balcon și cele trei portaluri de intrare au fost realizate între 1747—1749 după o schiță de Anselmo Lurago. A existat chiar presupunerea că la o schiță a palatului, din 1666, ar fi contribuit chiar Bernini, cu care contele se cunoscuse la Roma[25]. Ordinul colosal de 30 de coloane prevăzut de Caratti deasupra bazamentului în bosaj, cu pietrele tăiate precum diamantele, nu amintește oare, chiar dacă nu foarte direct, de unul din proiectele lui Bernini pentru Luvru?

Moda romană avea deja la acea dată precedente ilustre la Praga. Între 1625—1628, un fascinant condotier construise după planurile a trei italieni — Andrea Spezza, Marini și Campione — un palat a cărei fațadă simplă, fără pilaștri, trimite la palatele de Renaștere ale Romei; doar acoperișurile cu lucarnele sale se leagă de spiritul construcțiilor de la nord de Alpi. Considerat drept prima construcție barocă din Praga, palatul Wallenstein indica în structurile sale arhitectonice și în decorație interioară o nouă orientare a gustului ce își va găsi o expresie împlinită în palatul Černin.

Ar necesita mult timp și multe pagini trecerea, fie ea și sumară, în revistă a aspectelor principale ale barocului

din Boemia, unde se întîlnesc, precum într-un creuzet, experienţe artistice diverse[26]. Jean-Baptiste Mathey (1630—1695), arhitect de origine burgundă, a conceput la Praga numeroase edificii de tip italienizant. Unul dintre ele, biserica *Crucificării* (construită de Carlo Lurago între 1679—1688), în cruce greacă, trimite la edificiile în plan central concepute de Bramante. Cupola, plasată pe un tambur înalt şi surmontată de o lanternă cu cupoletă, trimite la cupola bisericii Sant'Andrea della Valle din Roma, operă a lui Carlo Rainaldi. S-au remarcat analogii între spiritul faţadei şi bisericele romane Santa Maria di Monte Santo şi Santa Maria dei Miracoli. Ceea ce poate fi atribuit clasicismului îşi dă mîna aici cu ceea ce poate fi atribuit barocului. Spiritul general al construcţiei are însă o specificitate şi capătă o altă pondere cînd este considerată în funcţie de ambientul urban. În domeniul sculpturii şi picturii acest spirit apare mai pregnant în evidenţă chiar în manifestări izolate; ele se raportează nu atît la un climat local, cît la unul european. Podul Carol este poate exemplul cel mai elocvent al unui berninism fără Bernini. Atelierul Brokoff[27] a produs pentru pod numeroase statui şi grupuri ale căror modele formale pot fi identificate uneori cu destulă uşurinţă. Statuia Sfîntului Jan Nepomuk a fost turnată în bronz la Nürnberg, în 1683, după un model de lemn a lui Jan Brokoff care, la rîndul său, mărise în 1682 modelul în argilă al vienezului Matthias Rauchmiller (1681), ce folosise un desen de J.B. Mathey (Cabinetul de Grafică, Germanisches Museum, Nürnberg) inspirat de Sfînta Suzana a lui Duquesnoy (1628—1629) din biserica Santa Maria di Loreto din Roma[28]. Ulterior, Jan Brokoff şi fii au elaborat replici şi variante ale acestei statui fixînd o tipologie. Ferdinand Maximilian Brokoff, fiul cel mai mare, a continuat la un registru superior opera tatălui şi lui i se datorează numeroase sculpturi pe care pathosul şi dinamica artei Contrareformei îşi

Scanned with OKEN Scanner

lasă urma decisiv. Rivalul său Matthias Braun, autor şi el al unor sculpturi pentru podul Carol, a cunoscut direct opera lui Bernini; statuia Sfîntului Iuda Tadeul (lemn de tei, către 1712; Galeria Naţională Praga), este o versiune redusă a Sfîntului Longinus din bazilica San Pietro. Transferul de tehnici, din marmură în lemn, a contribuit şi el la modificarea expresivităţii modelului în concordanţă cu sensibilitatea central-europeană. Accentuarea patetismului şi aglomerarea simbolurilor este de altfel o caracteristică a sculpturii din Boemia sfîrşitului secolului al XVII-lea. Berninian este îngerul întruchipînd *Religia*, sculptat de Matthias Braun (1718) pentru terasa bisericii spitalului din Kukus; triumful ei asupra morţii şi autoritatea ei asupra globului sînt reprezentate cu elemente intrate în recuzita barocă[29].

MATRICEA INTERNAŢIONALIZANTĂ

Toate formele regionale de baroc citate pînă acum sînt cronologic, mai mult sau mai puţin, departe faţă de barocul roman şi, evident, acolo unde se pune problema, şi faţă de barocul veneţian. Considerînd Roma drept centru iniţial de elaborare a unei stilistici în expansiune la scara Europei şi dincolo de ea — deşi rolul unor alte centre precum Veneţia prezintă o considerabilă importanţă —, nu trebuie să uităm că la nivel regional această stilistică a fost reformulată şi remodelată în funcţie de condiţii şi specificităţi pentru a căror înţelegere trebuie să deschidem capitolul mai larg al istoriei civilizaţiei. A înţeles foarte bine importanţa contextului istoric general pentru producţia artistică Mariusz Karpowicz, care a propus o cronologie aproximativă a artei poloneze din secolul al XVII-lea necoincidentă cu cezurile istoriei politice[30]. Pentru Karpowicz, anii 1600—1630 în Polonia

Scanned with OKEN Scanner

marchează o lentă trecere spre baroc prin confruntarea unor tendințe paralele; anii 1630—1670 ar fi pentru el anii de triumf ai noilor forme artistice. A treia perioadă, situată între 1670—1710, ar fi anii de dezvoltare în paralel a două tendințe: una barocă — dinamică, emotivă, violentă — și alta a unui „baroc clasicizant", tinzînd spre armonie. Antinomia franceză este repropusă, evident în altă situație, și pentru Polonia, țară în care tipologiile arhitectonice ajung cu ușurință de la Roma. Fațada bisericii Sfinții Petru și Pavel din Cracovia, în rezolvarea definitivă de către Trevano (1605—1619), duce mai departe, de pildă, propunerile stilistice ale fațadei bisericii Gesù de la Roma. Ordinile clasice din fațadă sînt tratate cu grijă și ritmul este cumpănit. Accentele compoziției converg spre portalul de o plasticitate remarcabilă. Citatul clasic și gustul baroc merg mînă în mînă și într-un edificiu ceva mai greoi și mai puțin elegant cum este biserica fondată de marele mareșal al coroanei Mikolaj Wolski pentru călugării camalduli din Cracovia. Autorul edificiului de la Bielany, de lîngă Cracovia (1617—1642), este Andrea Spezza, activ în aceeași perioadă în Boemia. În zone geografice diferite, vehicularea unor forme de aceeași origine este făcută nu arareori de aceleași personaje. Autonomia de mișcare a artistului în secolul al XVII-lea era de altfel remarcabilă. În Polonia ajunge, în anii '50, Francesco Rossi, colaborator al lui Bernini și Algardi. Probabil el a revenit aici în anii '60, după retragerea suedeză. Bustul episcopului Piotr Gembicki (Catedrala Sf. Maria din Cracovia — 1654), se aseamănă cu busturile din capela Raimondi, iar bustul episcopului Jerzi Tyskiewicz (Catedrala din Vilnius — 1653) pare a avea drept model statuia lui Urban al VIII-lea din San Pietro.

Introducerea principiului berninian al unității artelor vizuale are loc în Polonia, apreciază Karpowicz, abia

Scanned with OKEN Scanner

în ultimele trei decenii ale secolului al XVII-lea, cînd arhitectura încetează a mai fi arta pilot[31]. Patetismul și teatralul — caracteristici esențiale ale barocului roman — și-au pus amprenta pe edificii de anvergura bisericii iezuiților din Poznan (1697—1701), proiectată și construită de un grup de arhitecți ai ordinului printre care se remarcă îndeosebi Bartholomaeus Wonsowski. Cu această construcție și cu biserica Sfînta Ana din Cracovia (1689—1704), reproiectată în „stil iezuit" pe parcurs și decorată cu stucaturi de mare efect de Baldassare Fontana din Como, format la Roma, în spiritul artei lui Bernini, barocul polonez încalcă granița a două veacuri păstrînd la temelia limbajului său o matrice internaționalizantă.

Dacă factorii ce au condus la răspîndirea limbajului baroc în Europa Occidentală și Centrală sînt în linii mari clarificați, rămîn, ni se pare, de lămurit unele probleme ce privesc Europa Răsăriteană și de Sud-Est. Există în rîndul istoricilor de artă o tendință de sincronizare a unor fenomene stilistice cu caracter autohton și caracterizabile — dat fiind un anume nivel al aparențelor — drept baroce, cu fenomene generatoare de reacții pe planul stilului. Dar despre aceasta cu alt prilej.

UN LIMBAJ LA HOTARUL ÎNTRE SECOLE

Să ne limităm să constatăm că în jurul lui 1700 se impune o nouă generație de maeștri ce se foloseau de elementele limbajului elaborat în centrele baroce importante. În 1687 se întoarce în patrie, după o călătorie de studii în Italia, Johan Fischer von Erlach; el va deveni în 1688 profesor al regelui Ungariei. În 1699 Johan Lukas von Hildebrandt devine arhitect al curții. Din 1701 Jacob Prandtauer este arhitect la mînăstirea de

Scanned with OKEN Scanner

la Melk; din 1689 Andreas Schlüter începe să construiască la Varşovia chemat de Jan Sobieski[32]. Interesant de altfel destinul acestui Schlüter, activ în Polonia, la Berlin (unde a construit palatul regal) şi la Petersburg, unde a ajuns prim arhitect. Ca arhitect el a fost mult influenţat de Tylman din Gameren (1632—1706), olandez din Utrecht, format ca pictor la Veneţia şi adus în Polonia pe cînd avea în jur de 30 de ani, de familia Lubomirski. Palatul Krasinski din Varşovia (1682—1695), opera poate cea mai însemnată a lui Tylman, a fixat o anume tipologie a palatului baroc polonez şi a ilustrat convingător capacitatea definirii poeticilor personale cu ajutorul unor elemente de lexic comune, exersate însă în contexte culturale diferite[33]. Experienţe italiene, franceze, olandeze par aici topite într-un singur tot. Barocul central european este în general eclectic şi nu este de mirare că operele elaborate în această zonă, fie ele de arhitectură, pictură sau sculptură, au particularităţi ce reflectă specificul unor experienţe personale grefate la rîndul lor pe o experienţă artistică şi culturală cu caracteristici definite. Este suficient să ne gîndim la opera unui Kilian Ignatz Dientzenhoffer (1690—1750), tirolez fixat în Boemia, personalitatea cea mai puternică poate a barocului ceh, după schiţele căruia s-au ridicat numeroase edificii dintre care se cuvin citate bisericile Sfînta Maria Magdalena de la Karlowy-Vary (1727—1733), Sfîntul Nicolae din Staromeststke namesti din Praga[34]. Tot el are un rol important în definirea ansamblului bisericii Sfîntul Nicolae din Mala Strana din Praga, proiectînd printre altele cupola (1750—1752) care împreună cu turnul clopotniţei ridicat de Lurago (1755) devine un punct focal al priveliştii oraşului văzut de pe înălţimea Hradului. Monumentalitatea edificiului, aspectele sale stilistice au făcut ca el să fie socotit ca o îmbinare a viziunilor artistice ale lui Guarino Guarini şi Mansart[35]. Solemnitatea stilului arhitectului

Scanned with OKEN Scanner

francez şi vivacitatea decorativă de tip italienizant şi-au dat aici mîna într-o compoziţie de mare splendoare unde accentele berniniene, reduse la nivelul de topoi şi prezente mai ales în motivul coloanei în torsadă din decoraţia altarelor capelelor laterale, nu lipsesc.
„Eclectismului" artei lui Kilian Ignaz Dientzenhoffer îi corespunde în zona danubiană, aflată sub controlul imperiului habsburgilor, „eclectismul" artei unui Fischer von Erlach şi Jacob Prandtauer, inspiratori ai gustului într-un imperiu care scăpat în 1683 de ameninţarea turcă ajunsă pînă sub porţile capitalei, se extinde spre sud-est de-a lungul Dunării, controlînd Ungaria şi Transilvania. Arta din capitala imperiului dă tonul şi exprimările artistice din celelalte zone ale lui par uneori a fi filtrate în prealabil în centrul de putere şi în zona aferentă lui. Viena însăşi este un teritoriu de interferenţă[36]. În primul deceniu al secolului al XVIII-lea este activ aici fratele Pozzo, într-un mediu artistic unde contrareformismul baroc roman încearcă a face casă bună cu influenţele clasicismului francez.

CAZUL TRANSILVAN: ÎNVĂŢĂMINTE PROVIZORII

Un caz interesant în panorama expansiunii formelor baroce îl reprezintă barocul din Transilvania. Este limpede că doar secolul al XVIII-lea este marcat aici de prezenţa unor elemente de stil pregnant baroce. Din perspectiva consideraţiilor de pînă acum — ce vizează determinarea unui caracter concret istoric al conceptului de baroc inclusiv la nivelul poeticilor personale — putem afirma că barocul transilvan este prelungirea unor forme de arte culte răspîndite prin influenţa unor centre de putere ce au impus forme de gîndire în cadrul unor

Scanned with OKEN Scanner

forme de viaţă preexistente, la rîndul lor modificate în funcţie de evoluţia evenimentelor istorice. Cazul arhitecturii şi artei clujene este cel mai studiat[37]. De altfel este şi cel mai caracteristic pentru întreaga artă transilvană a secolului al XVIII-lea. Clujul a dobîndit în acel veac o importanţă crescîndă în viaţa socială şi politică transilvană, aspirînd în acelaşi timp la rangul de capitală culturală. Limbajul baroc în arta oraşului Cluj se grefează însă pe substratul formelor Renaşterii tîrzii. Impunerea lui este în strînsă legătură cu obiectivele programului edilitar habsburgic ce vizau implantarea unor structuri de sprijin militare (cetatea destinată garnizoanei), ideologice (biserica ordinului iezuit devenit colaborator apropiat al puterii imperiale etc.) şi culturale (şcoli pentru formarea odraslelor aristocraţiei şi a funcţionarilor regimului). Într-o etapă ulterioară are loc, firește, procesul de construire al reşedinţelor marii şi micii nobilimi şi extinderea modurilor arhitectonice baroce la construcţia caselor orăşeneşti. Cel mai important edificiu baroc din prima jumătate a secolului al XVIII-lea este, în Cluj, biserica iezuită, construită *ex novo* şi terminată la 1724. Arhitectul este necunoscut, dar „analiza monumentului dovedeşte certa lui proveniență vieneză". Îi urmează, cronologic şi ca importanţă, biserica franciscană din Piaţa Muzeului, rezultată din transformarea radicală (între 1628—1645) a unei ruinate biserici gotice (intrată în 1693 în posesia iezuiţilor şi cedată franciscanilor în 1724) într-un edificiu baroc. Monumentul laic cel mai însemnat al Clujului baroc şi unul dintre monumentele reprezentative pentru barocul transilvan este palatul Banffy (actualul muzeu de artă), operă a arhitectului Johan Eberhardt Blauman din Wurtemberg, care conduce efectiv şi lucrările între 1774 şi 1786, anul definitivării. Palatul Banffy a consacrat în arhitectura transilvană tipul clădirii nobiliare cu patru aripi înconjurînd o curte de onoare. Precedentele

unui asemenea tip de plan în arhitectura barocă ne sînt binecunoscute chiar din aceste pagini. Şi pentru că vorbim despre modele cum să nu amintim că palatul arhiepiscopal din Oradea, terminat cam în aceeaşi perioadă, după planurile vienezului Franz Anton Hillebrand, reflectă gustul vienez, cum de inspiraţie vieneză este şi portalul monumental al palatului Brukental (1778—1785) din Sibiu.

ÎNTRE MORFOLOGIA NOULUI STIL ŞI „HAINA POSTBIZANTINĂ"

Mişcarea stilistică ce îşi avea originile la Roma a ajuns în Transilvania cu un secol întîrziere. În secolul al XVII-lea, elementele ţinînd de morfologia noului stil apar în stare izolată şi ar fi fără sens să le denumim prebaroce cînd în marile capitale se elaborează deja formele ce au circulat ulterior în toată Europa. Pe bună dreptate istoricul se poate întreba dacă în ceea ce priveşte Transilvania asistăm la un fenomen artistic retardatar. Răspunsul ar trebui să fie negativ, întrucît la naşterea lui stă un proces istoric complex ce a adus modificări substanţiale în cultura păturilor avute, şi nu numai a lor, într-o largă zonă a sud-estului Europei. Nu putem să nu fim de acord în acest sens cu finele analize ale lui Alexandru Duţu care, abordînd schimbările din planul limbajului artistic de pe platforma istoriei mentalităţilor, a pus în evidenţă faptul că în secolul al XVIII-lea modificările respective au fost impulsionate de intervenţia „tot mai activă a grupurilor sociale ce au fondat monumente religioase sau care au construit case rezidenţiale, şcoli, construcţii comerciale"[38]. Ceea ce s-a petrecut în Transilvania îşi găseşte un paralelism în ceea ce s-a întîmplat în Serbia după pacea de la Karlovitz din

Scanned with OKEN Scanner

1699 şi cea de la Pozarevac din 1718. „Influenţa cea mai decisivă asupra modernizării artei serbe — arăta Branko Vujovic — au avut-o condiţiile sociale şi materiale ale centrului politic şi cultural al sîrbilor în Austria, regiunea arhiepiscopiei Karlovici. În conformitate cu aceasta trebuie a se considera formarea artei sîrbeşti ca o consecinţă a unui mod de a trăi într-un climat cultural impregnat de stilul baroc[39]. Defazarea cronologiei „baroce" din zona largă a sud-estului european faţă de centrele importante ale afirmării stilului este rezultatul unei evoluţii anume a proceselor istorice locale. În ceea ce ne priveşte punem sub egida barocului acele produse artistice, născute pe solul specific al spiritualităţii ortodoxe şi intrate în contaminare cu formele baroce, ce s-au redefinit într-o anume măsură, în funcţie de ele, dar nu într-atît încît să nu se mai revendice de la contextul cultural căruia îi aparţin de fapt. Ne referim, desigur, la artele plastice, deoarece pentru literatură termenii discuţiei sînt uşor diferiţi. Pe teritoriul analizelor stilistice trebuie înaintat întotdeauna cu mare prudenţă deoarece seducţiile sînt multe, iar posibilitatea generalizărilor neconvingătoare oricînd deschisă.

Trebuie deci să împărtăşim concluziile lui Răzvan Theodorescu, care, într-un extrem de subtil articol privind modificările în peisajul artistic al unei mari arii de civilizaţie din estul şi sud-estul Europei, într-o perioadă destul de vastă (1600—1656), arată, referindu-se la cronologia barocului polonez propusă de Karpowicz, că „poate da unele repere nu lipsite de însemnătate, ca şi unele sugestii pentru explicarea unei coincidenţe stilistice mai întîi, a unor înrîuriri stilistice mai apoi în arta moldovenească din timpul lui Vasile Lupu, cea pe care am echivalat-o cu alt prilej unor succesive înfloriri de artă barocă în haină postbizantină şi occidentală"[40].

Purtată pe acest teren discuţia privitoare la „barocul" teritoriilor româneşti din afara arcului carpatic se poate

Scanned with OKEN Scanner

dovedi fertilă deoarece elimină de la început ipoteza participării unor forme autohtone la o mişcare stilistică ce s-a născut într-un cadru istoric precizabil şi într-o arie culturală definibilă.

Plecasem însă de la Bernini şi iată-ne foarte departe de el, poate mult prea departe, într-un spaţiu cultural unde arta sa nu este un stimul pentru o evoluţie locală, ci un loc al memoriei, un reper pentru redactări, unde valorile conţinutistice iniţiale devin simplu exerciţiu formal. Aşa cum se întîmplă cu acel *Hercule* şezînd, din *monumentul funerar Traun* (biserica romano-catolică din Sibiu), operă din 1750—1751 a lui Anton Schuchbauer, unde poziţia personajului se poate pune în legătură directă cu statuia *Dunării* din *Fîntîna celor patru fluvii* din piaţa Navona[41].

Turul de orizont făcut prin Europa secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea ar fi trebuit, de fapt, să plece de la o întrebare: o poetică personală, care şi-a pus amprenta asupra unui stil, se poate depersonaliza într-atît, la elevi, urmaşi şi imitatori, încît să nu mai fie de recunoscut? Formulată astfel întrebarea nu l-ar privi doar pe Bernini, ci şi pe alţi maeştri ai curentului artistic afirmat la Roma către mijlocul secolului al XVII-lea şi căruia el i-a fost principalul exponent.

Nu mă simt în stare să dau răspunsul în cîteva rînduri şi, ca atare, îl invit pe cititor să parcurgă cu mai mult folos orice lucrare serioasă de sinteză dedicată artei europene a secolului al XVIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

I

[1] A. CHASTEL, *L'art italien*, Paris, 1956, II, p. 155.

[2] G. ROUCHES, *L'art italien au XVIIème siècle*, în *L'art des origines à nos jours*, sub conducerea lui Léon Deshair, vol. I, Paris, 1932, p. 367.

[3] CH. DE BROSSE, *Lettres familières sur l'Italie*, ediție critică de Yvonne Bézard, 2 vol., Paris, 1931. Asupra semnificației scrisorilor lui De Brosse, dintre care doar nouă au fost expediate din Italia, a se vedea Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966, trad. rom. Smaranda Roșu și Grigore Arbore, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 18 și urm.

[4] Scrisorile XXXVII, XLIII, LIII: Cf. Ph. MINGUET, *op. cit.*, pp. 20—21.

[5] CH. DE BROSSE, *op. cit.*, vol II, „scrisoarea" L, p. 320.

[6] IDEM, *op. cit.* p. 478. Cf. și Ph. MINGUET, *op. cit.*, p. 22.

[7] *Ibidem*, p. 121. Cf. Ph. MINGUET, *op. cit.*, p. 23.

[8] Cf. F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gian Lorenzo Bernini*, Florența, 1687. Se trimite în continuare la traducerea românească apărută la Ed. Meridiane, București, 1981, p. 53.

[9] B. TEYSSEDRE. *La réflexion sur l'art et le devenir de la raison*, în „Revue philosophique de la France et de l'étranger", aprilie-septembrie 1971, pp. 293—306. Sf. Ph. MINGUET, *op. cit.*, p. 24.

[10] A se vedea M. BLANCHARD, *Sentiments sur le discours du mérite de la couleur*, în A. FONTAINE, *Confrérences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, f.a. (1904), pp. 41—42. Cf. MINGUET, *op. cit.*, p.24.

[11] Daniela DEL PESCO, *Bernini e la Francia dalla „colonnade" del Louvre ai concorsi dell'Academie*, comunicare la colocviul *Bernini și barocul european* (Roma, 12—17 ianuarie, 1974). Aceeași opinie în V.L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957, p. 190 și urm.

[12] Se trimite pentru cele ce urmează la H. TINTELOT, *Zur Gewinnung unserer Barokbegriffe*, în volumul colectiv *Die Kunstformen des Barockzeitalter*, Berna, 1956; G. BRIGANTI, *Baroco, strana parola*, în „Paragone", 1950, fasc. 1, pp. 19—28 și *Barock in Uniform*, în „Paragone", I, 1950, fasc. 3, pp. 6—14; tot de G. BRIGANTI, în articolul *Barocco* în *Enciclopedia universale dell'arte*, Veneția-Roma, 1958, partea intitulată *Storia della dottrina e fortuna critica del concetto;* G. GETTO, *La polemica sul barocco*, în *Letteratura e critico nel tempo*, Milano, 1954, pp. 131—218; O. KURZ, *Barocco: storia di una parola*, în „Lettere italiane", XII/1960, pp. 414—444; B. MIGLIORINI, *Etimologia e storia del termine Barocco*, în volumul colectiv *Manierismo, Barocco, Rococó. Concetti e termini* (acte ale Colocviului internațional desfășurat la Accademia dei Lincei, Roma — aprilie 1960), Roma, 1962, pp. 39—49; E. BATTISTI, *Sul concetto di barocco*, comunicare la Colocviul internațional *Bernini e il Barocco europeo* organizat de Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma — ianuarie 1981.

[13] B. CROCE, *Storia dell età barocca in Italia*, Bari, 1929. Capitolul II, dedicat „conceptului de baroc", apăruse în „La critica" din 20 mai 1925 și fusese anterior publicat în germană. Se trimite însă la ediția a 4-a, Bari, 1957.

[14] MONTAIGNE, *Essais*, I, XXV: „C'est *Barocco* et *Baralipton* qui rendent leurs supports ainsi crotez et enfumez; ce n'est pas elle" (filosofia — n.n.).

[15] Cf. MAGALOTTI, *Lettere familiari*, Florența, 1769.

[16] C. CALCATERRA, *Il problema del Barocco*, în A. MOMIGLIANO, *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, pp. 408—501.

[17] DIDEROT — D'ALAMBERT, *Enciclopédie*, Paris, II, 1958. Apud H. TINTELOT, op. cit., p. 19.

[18] De fapt utilizarea conceptului pentru exprimarea unei judecăți de valoare artistică, așa cum indică O. KURZ (*op. cit.*, p. 421) este depistabilă pentru prima dată la DE BROSSE, *Lettres...*, ediția Yvonne Bézard, cit., II, pp. 106—107, într-o „scrisoare" (din 1755) redactată ulterior călătoriei în Italia. În a treia ediție din *Dictionnaire de l'Académie* (1740), în articolul despre baroc, pe lîngă

Scanned with OKEN Scanner

textul din ediţiile anterioare („*BAROC* adj. Termen doar în uzul vorbirii. Perle de o rotunjime imperfectă. *Un colier de perle baroce)* se adaugă: „*Baroc* se spune şi la figurat, pentru Neregulat, Bizar, Inegal. *Un spirit baroc. O expresie barocă. O figură barocă*". Cf. şi B. MIGLIORINI, cit., p. 43.

19 J.J. WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke,* Dresda, 1756.

20 „Giuseppe Arpino, Bernini şi Borromini au pierdut în pictură, sculptură şi arhitectură, natura şi antichitatea şi ca ei Marini şi alţii în arta poeziei". Cf. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Alterumus,* 1764.

21 MILIZIA, *Dizionario delle Belle Arti e del Disegno,* Bassano, 1797.

22 Q. DE QUINCY, *Dictionnaire historique de l'architecture,* 1788.

23 Vezi R. W. LEE, *Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting,* în „Art Bulletin", XXII, 4/1940.

24 DELLA TORRE DI REZZONICO, *Ragionamento su la volgar poesia dalla fine del passato secolo fino ai giorni nostri.* Parma, 1779. Se preia aici o idee deja enunţată înainte de Giovan Maria CRESCIMBENI, *Historia della volgar poesia,* Roma, 1698.

25 J.J. ROUSSEAU, *Dictionaire de musique,* Paris, 1768, p. 40. Aceeaşi definiţie a barocului, aplicată la muzică, o regăsim în Suplimentul din 1776 al *Enciclopediei,* articolul respectiv fiind semnat cu sigla S, adică de J.J. Rousseau.

26 Ph. LE BAS, *Allemagne,* col. *L'univers pittoresque,* tom II, Paris, 1838, p. 429, Cf. Ph. MINGUET, *op. cit.,* p. 34.

27 G. GURLITT, *Geschichte des Barockstiles in Italien,* Stuttgart, 1887.

28 C. JUSTI, *Velasquez und sein Jahrhundert,* Berlin, 1888. În româneşte *Velázquez şi secolul său,* trad. de Radu Berceanu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1977.

29 H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barok. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barocktils in Italien,* (1888), ediţia a IV-a îngrijită de Hans Rose, München, 1926.

30 *Op. cit.,* p. 48.

31 H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe,* (1915), ediţia a 13-a, Basel, 1963. Se trimite la traducerea rom. a lui Eleonora Costescu: H. W., *Principii fundamentale ale istoriei artei,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

[32] *Op. cit.*, ed. rom. cit., p. 30
[33] *Op. cit.*, p. 210.
[34] H. FOCILON, *La vie des formes*, Paris, 1934. Se trimite la trad. rom.: H. F., *Viața formelor*, Ed. Meridiane, București, 1977.
[35] W. DEONNA, *L'archéologie, sa valeur, ses méthodes*, Paris, 1912.
[36] W. WORRINGER, *Abstraction und Einfühlung*, 1908. În rom.: *Abstracție și intropatie*, trad. de Bucur Stănescc, Ed. Univers, București, 1970, p. 45.
[37] W. WORRINGER, *Gînduri critice despre arta nouă* (1919), în *Abstracție și intropatie*, cit., p. 280.
[38] B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1925, pp. 32—33.
[39] O. SPENGLER, *Untergang des Abendlandes. Umrise einer Morphologie der Geschichte*, München, 1918. Se trimite la ediția italiană: O. S., *Il tramonto dell'Occidente. Lineamente d'una morfologia della storia mondiale*, Milano, 1957.
[40] Vezi în acest sens F. FRANCASTEL, *L'Historie de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris, 1945. Vezi în special cap. IX: *Le Baroque art allmand: Allemagne et Italie en Europe Centrale*, pp. 208—232.
[41] Vezi volumul *Retorica a Barocco. Atti del III-a Congresso internazionale di Studi umanistici*, Roma, 1955, pp. 53—54. Cf. și Ph. MINGUET, *op. cit.*, ed. rom., pp. 49—50. Cf. de asemenea E. D'ORS, *Trei lecții în Muzeul Prado* ,în *Profesiunea de critic de artă*, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 130.
[42] L. HAUTECOEUR, *Historie de l'architecture classique en France*, 9 vol., Paris, 1943—1951. O formulare sintetică, în același sens, a aceluiași autor în *L'art baroque*, Paris, 1954.
[43] R. HUYGHE, *L'art et l'homme*, tom III, Paris, 1961, p. 128. Cf. MINGUET, *op. cit.*, p. 57.
[44] E. PAPU, *Barocul ca tip de existență*, 2 vol., București, 1977, p. 25.
[45] *Op. cit.*, pp. 17—18.
[46] E. PAPU, *op. cit.*, p. 25.
[47] E. PAPU, *op. cit.*, pp. 25—26.
[48] R. WELLEK, în „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*", 5/1946, pp. 77—109. Completat în 1962 studiul a fost republicat în R.W., *Concepts of Criticism* (New Haven-Londra, 1963). Se trimite la trad. rom. de Ro-

Scanned with OKEN Scanner

dica Timiș: R. W., *Conceptele criticii*, Ed. Univers, București, 1970, pp. 73—132, aici p. 95.

[49] E. PAPU, *op. cit.*, I, p. 119.

[50] W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921 și tot de el *Barock als Stilphänomen*, în „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 2/1942, pp. 225—256.

[51] E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.

[52] F. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'epoque de Philippe II*, Paris, 1949, p. 608.

[53] F. STRICH, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts*, în *Festschrift für Franz Muncker*, München, 1916, pp. 21—53.

[54] O. WALZEL, *Shakespeares dramatische Baukunst*, în „Jahrbuch der Shakespeare Gesellschaft", 52, 1916, pp. 3—35. În românește în O. WALZEL, *Conținut și formă în opera poetică*, trad. de Gherasim Pintea, Ed. Univers, 1976, pp. 429—447.

[55] J. NADLER, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, 1918.

[56] De menționat antologia lui Rudolf von YELIUS, *Die deutsche Barock-lyric*, Stuttgart, 1921 și studiile lui Joseph GREGOR, *Das Wiener Barocktheater*, Viena, 1922 și Herbert CYSARZ, *Deutsche Barockdichtung*, Leipzig, 1924. Scurte caracterizări ale importanței lor în R. WELLEK, *op. cit.*, p. 78.

[57] Th. SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso. Versuch einer Anwendung Wölffin'scher Kunstbetrachtung*, Berna, 1922.

[58] H. HATZFELD, *Don Quixote als Sprachkunstwerk*, Leipzig, 1927.

[59] W. MICHELS, *Barockstil in Shakespeare und Calderon*, în „Revue Hispanique", 85, 1929, pp. 370—458.

[60] Vezi *art. cit.*, p. 79 și urm.

[61] A se vedea capitolul III, *L'espressionismo interprete del barocco* din cartea lui Rodolfo MACCHIONI JODI, *Barocco e manierismo nel gusto Otto-Novecentesco*, Bari, 1973, pp. 67—78.

[62] *Ibidem*, p. 74.

[63] Succesive bilanțuri critice ale evoluției accepțiunii conceptului și a istoriografiei dedicată fenomenului desemnat de el în: G. NICCO FASOLA, *Storiografia del Manierismo*, în volumul *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*; L. BECHERUCCI, *Maniera*

Scanned with OKEN Scanner

e manieristi, în *Enciclopedia universale dell'arte*, Veneția — Roma, 1958, vol. III, col. 802—837; E. BATTISTI, *Sfortune del Manierismo*, în *Rinascimento e Barocco*, Torino, 1960, pp. 216—237; G. WEISE, *Storia del termine manierismo*, în *Manierismo, barocco, rococo. Concetti e termini*, cit., pp. 27—38; E. BATTISTI, *L'antirinascimento*, Milano, 1962, trad. rom. (*Antirenașterea*) de George Lăzărescu, Ed. Meridiane, București, 1983; J. BIALOSTOCKI, *Der Manierismus zwischen Triumph und Dömmesung*, în *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresda 1966; G. WEISE, *Il manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Florența, 1971; G. ARBORE, *Antirenașterea — un concept clasificator*, în „Amfiteatru" nr. 7, 1983.

64 W. WEISBACH, *Der Manierismus*, în „Zeitschrift für bildene Kunst", 54, 1919.

65 M. DVORAK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München, 1929.

66 Cf. G. WEISE, *op. cit.*, p. 29.

67 Gio. Pietro BELLORI, *Le vite de'Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1972, I, pp. 19—21. Trad. rom. Oana Busuioceanu, Ed. Meridiane, București, 1972. În continuare se trimite la această ediție.

68 J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*, 1855. Se folosește ed. ital. *Cicerone*, Florența, 1955, p. 1084.

69 M. WÖLFFLIN, *Die Klassiche Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* (1899). München, 1924. Se trimite la ed. ital., *Arte classica*, Florența, 1953, p. 194.

70 A. RIEGL, *Die Entstehung der Barockunst in Rom*, Viena, 1908, p. 155.

71 WEISBACH, *Der Manierismus*, cit., p. 161.

72 G. DEHIO, *Geschichte der deutschen Kunst*, 3 vol., Berlin—Leipzig, 1931, III, p. 183.

73 J. SHEARMANN, *Mannerism*, Middlesex-Baltimore-Victoria, 1967. Trad. rom. de Romeo Nădășan: J. S., *Manierismul*, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 17 și urm. Vezi și: *Pontormo și manierismul*, București, 1978, p. 17 și urm.

74 W. FRIEDLÄENDER, *Der antimanieristiche Stil zum 1900 und sein Verhaltnis zum Übersinnlichen*, în „Vorträge der Bibliotek Warburg", 1928—1929, Leipzig, 1930, p. 49.

75 VASARI, *Le vite de'più eccelenti pittori, scultori et architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, ediție îngri-

jită de R. Bettarini și Paolo Barocchi, Florența, 1966— ... Traducerea românească a lui Ștefan Crudu, 3 vol., Ed. Meridiane, București, 1968, prezintă numeroase lacune. Vasari îl învinuiește pe Pontormo că și-ar fi însușit „uscata manieră germană în toate privințele (...) lucru de care trebuie să se ferească slujindu-se numai de invenții și păstrînd întru totul, cu grație și frumusețe, maniera modernă". Cf. trad. rom., III, p. 87.

[76] Max DVORAK, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, 2 vol., München, 1929. Se citează din M. D., *Scrieri despre artă*, trad. de Mircea Popescu, Ed. Meridiane, București, 1983, pp. 444—457, aici pp. 449—450.

[77] *Op. cit.*, p. 445.

[78] *Op. cit.*, p. 448.

[79] H. HOFFMANN, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Zürich, 1939.

[80] Cf. și J. BIALOSTOCKI, *„Barocul: stil, epocă, atitudine"*, în *O istorie a teoriilor despre artă*, București, 1977, pp. 330—331. Termenul de *Spätbarock* (baroc-tîrziu) fusese întrebuințat încă din 1921 de Hans ROSE, *Der Barock Raum in der Plastik*, în culegerea *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Berna, 1956, pp. 13—92, mai departe citat *Die Kunstformen...* Rose îl aplică la perioada 1660—1760 cu referire mai precisă la arta franceză (și de influență franceză) marcată mai pregnant de spiritul clasicismului.

[81] W. WEISBACH, *Manierismus in mittelalterlicher Kunst*, Basel, 1942.

[82] A. VON SALIS, *Die Kunst der Griechen*, Zürich, 1953, p. 82 și urm. Cf. și H. TINTELOT, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, în *Die Kunstformen...*, cit., p. 68 și urm.

[83] E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, p. 245. În rom.: *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad., de Adolf Armbruster, Ed. Univers, București, 1970, p. 314. Cf. și Vittorio SANTOLI, *Manierismo, Barocco, Rococò. Dichiarazione del tema*, în *Manierismo, barocco, rococò*, cit., p. 21, n. 19.

[84] M. DVORAK, *Geneza artei baroce*, în *Scrieri despre artă*, trad. Mircea Popescu, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 450. În antologia românească de scrieri ale lui Dvorak studiul a fost preluat din *Geschichte der ita-*

Scanned with OKEN Scanner

lienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, München, 1929.

85 G. R. HOCKE, *Die Welt als Labyrinth: Manier und Manie in der europäischen Kunst*, Hamburg, 1957. În rom.: *Lumea ca labirint*, trad. de Victor Adrian, Ed. Meridiane, București, 1973; G. R. HOCKE, *Manierismus in der literatur*, Hamburg, 1959. În rom.: *Manierismul în literatură*, trad. de Herta Spuhn, Ed. Univers, București, 1977.

86 HOCKE, *Manierismul în literatură*, cit., p. 54.

87 *Ibidem*, p. 21.

88 E. BATTISTI, *Antirenașterea*, cit., pp. 54—56.

89 W. WEISBACH, *Der Manierismus . . .*, cit., p. 165. Cf. G. WEISE, *op. cit.*, p. 33.

90 J. SHEARMAN, *Manierismul*, cit., p. 10 și urm.

91 Cf. G. WEISE, *Maniera und pellegrino. Zwei Lieblingswörter der italienischen Literatur der Zeit des Manierismus*, în „Romantisches Jahrbuch", III, 1950, p. 321 și urm.

92 E. PANOFSKY, *Ideea*, Berlin-Leipzig, 1924. În rom.: *Ideea*, trad. de Amelia Pavel, Ed. Univers, București, 1975, p. 43.

93 E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 44.

94 W. PINDER, *Der Deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Potsdam, 1929, II, p. 252.

95 A. HAUSER, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München, 1964. S-a consultat trad. it. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, 1965.

96 A. HAUSER, *Soziologie der Kunst*, München, 1974. S-a consultat ed. it. *Sociologia dell'arte*, 3 vol., trad. de Enrico de Angelis, Einaudi, Torino, 1977. A se vedea capitolul despre limitele dialecticii, vol. II, p. 87 și urm.

97 E. BATTISTI, *Antirenașterea*, cit., I, pp. 57—58.

98 W. WEISBACH, *Der Manierismus*, cit., p. 162.

99 G. BRIGANTI, *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945, p. 13.

100 G. WEISE, *Storia del termine „manierismo"*, cit., p. 37. A se vedea, de același autor și *Considerazioni di storia dell'arte intorno al Barocco*, în „Rivista di letterature moderne e comparate", III, 1952, unde se propune renunțarea la desemnarea prin termenul baroc a unui stil.

Scanned with OKEN Scanner

101 VOSS, *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920.
102 M. SALMI, *Tardorinascimento e primo Barocco*, în *Manierismo, Barocco, Rococò . . .*, cit., pp. 305—319.
103 M. FRIEDLÄNDER, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1966.
104 Cf. E. GOMBRICH, *Norm and Form. Studies in the art of Renaissance*, Londra, 1966. Se trimite la ed. italiană: E. G., *Norma e forma*, trad. Vincenzo Borea, Einaudi, Torino, 1973, p. 142.
105 A. CHASTEL, *L art italien*, cit., II, p. 108.
106 M. SALMI, *Tardo Rinascimento e primo barocco*, în *Manierismo, barocco, rococò*, cit., p. 310. Aceeași idee în N. PEVSNER, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1957, p. 171 și urm.
107 H. HOFFMANN, *Hochrenaissance. Menierismus. Frühbarock. Die italienische Kunst des 17. Jahrhundert*, Zürich-Leipzig, 1938, p. 32.
108 G. BRIGANTI, *Barocco*, articol în *Enciclopedia Universale dell'arte*, Veneția-Roma, 1958, col. 345.
109 Cf. Supra, nota 50.
110 D. CANTIMORI, *L'età barocca*, în *Manierismo, barocco, rococò . . .*, cit., pp. 395—417.
111 E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.
112 Cf. D. CANTIMORI, *op. cit.*, p. 401.
113 W. FLEMMING, *Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock* (vol. VI din *Geschichte des deutschen Leben*), Berlin, Potsdam, 1937.
114 C. J. FRIEDRICH, *The Age of the Baroque 1610—1660*, New York, 1952, dar și ediția germană *Das Zeitalter da Barock. Kultur und Staaten Europas im 17. Jahrhundert*, Leipzig, 1954. Precizări ale aceluiași autor în *Style and historical interpretation*, în „Journal of Aestetics and Art Criticism", XIV, 2, 1955, pp. 148—151.
115 Cf. D. CANTIMORI, *op. cit.*, p. 407.
116 *Ibidem*, pp. 407—408.
117 V. L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957.
118 V. L. TAPIÉ, *Baroque slave et Europe Centrale*, în *Manierisimo, barocco, rococó . . .*, cit., p. 357.
119 P. RASSOV, *Orizontul istoric-universal între 1680—1715*, în volumul colectiv *Aus der Welt des Barock*, Stuttgart, 1957, pp. 68—82. Vezi și comentariul lui D. CANTIMORI, cit., p. 410.

Scanned with OKEN Scanner

[120] J. BÜHLER, *Das Barockzeitalter 1575—1740* (vol. II din *„Deutsche Geschichte"*), 1950.
[121] W. HUBATSCH, *„Barock" als Epochenbezeichnung?*, în „Archiv für Kulturgeschichte", XL, 1958, pp. 122—137.
[122] W. HUBATSCH, *Das Zeitalter des Absolutismus in heutiger Sicht*, în „Archiv für Kulturgeschichte", XXXV, 1953.
[123] J. ROUSSET, *La Litterature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, 1953. In rom.: *Literatura barocului în Franța*, Ed. Univers, București, 1976.
[124] J. ROUSSET, *Le decor et l'ostentation*, în „Artes du V-emè Congrès de langues et littératures, modernes" (Florența, 1951), 1955, p. 187. Tot de ROUSSET, *La définition du terme „Baroque"*, în „Proceeding of the Third Congress of the International Comparative Association", 1962.
[125] H. HATZFELD, *Use and misure of „Baroque" as a critical term in literary history*, în „University of Toronto Quarterly", XXXI, 1962. O analiză mai largă a concepțiilor lui Hatzfeld în Romul MUNTEANU, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVI-lea*, București, 1981, pp. 98—102.
[126] Cf. R. MUNTEANU, *op. cit.*, p. 101.
[127] H.HATZFELD, *Die französische Klassik, in neuer Sicht. Klassik als Barok*, în „Tijdschrift voor Taal Letteren", 23, 1935. Apud WELLEK, *Op. cit.*, p. 92.
[128] M. PEVSNER, *Beitrage zur Stilgeschichte des Früh — und Hochbarock*, pp. 225—249. Cf. J. BIALOSTOCKI, cit., p. 342.
[129] R. WITTKOWER, *Il barocco in Italia*, în *Manierismo, barocco, rococó...*, pp. 319—326.
[130] J. R. MARTIN, *The Baroque from the point of wiew of the art historian*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XIV, 1955. Critica ideilor lui Martin în W. STECHOW, *The Baroque. A critical summary of the Essays by Bukofzer, Hatzfeld and Martin*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", XIV, 1955, nr. 2, pp. 171—174.
[131] J. R. MARTIN, *Barocul*, trad. de Ana Oțel Șurianu, Ed. Meridiane, București, 1983, p. 9.
[132] *Ibidem*, p. 10.
[133] *Ibidem*, p. 15.
[134] A. HAUSER, *Sociologia dell'arte*, trad. Enrico de Angelis, cit., II, p. 88.
[135] G. C. ARGAN, *La retorica e l'arte barocca*, în *Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici* (Veneția,

1954), 1955, pp. 9—14. În continuare se fac referiri la acest studiu.

136 Tițian numea „poezii" picturile sale cu caracter mitologico-erotic, în referirea sa subînțelegînd deci texte antice furnizatoare de inspirație, precum *De rerum naturae*, al lui Lucretius, *Metamorfozele* lui Ovidiu, *Eneida* lui Virgiliu etc. Cf. ARGAN, *op. cit.*, p. 11.

137 *Op. cit.*, p. 15.

138 *Op. cit.*, p. 13.

139 R. MANDROU, *Le baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale*, în „Anallles", 1960, p. 914.

140 D. CANTIMORI, *Op. cit.*, p. 416.

II

1 Pentru prima dată *Jurnalul* a fost publicat de L. LALANNE, în „Gazette des Beaux Arts", între 1877—1884 și ulterior (Paris, 1885) în volum. Principala ediție de referință rămîne cea a lui G. CHARENSOL (Paris, 1930); apoi există o ediție italiană a lui S. BOTTARI (Roma, 1946), iar în românește o excelentă traducere apărută sub titlul *Jurnalul călătoriei în Franța a Cavalerului Bernini*, Ed. Meridiane, București, 1981, care are la bază ediția Charensol. Referirile se fac în continuare la această versiune. Despre același subiect vezi și J. BIALOSTOCKI, *Gian Lorenzo Bernini și concepțiile sale estetice*, în *O istorie a teoriilor despre artă*, trad. de Anca Irina Ionescu, Ed. Meridiane, București, 1977, pp. 134—169.

2 Aflată astăzi în fața Palatului Braschi din Roma.

3 Aflată în Muzeul Vaticanului.

4 Operă a lui Agesandros, Polidoros și Atenodoros. Azi în colecțiile Vaticanului.

5 Aflată actualmente în Muzeul Luvru.

6 Actualmente în Muzeul Capitolin din Roma.

7 Aflată la Muzeul Național din Napoli.

8 Operă a sculptorilor Apolonius și Tauriscos din Tralles. Actualmente la Napoli, în Muzeul Național.

9 Azi la Muzeul Capitolin din Roma.

10 CHANTELOU, *Jurnalul...*, cit., 5 septembrie. Referirea are probabil în vedere statuia cunoscută sub numele de *Antinous din Belvedere*, din Muzeul Vaticanului.

11 CHANTELOU, *op. cit.*, 11 oct., 1665.

Scanned with OKEN Scanner

[12] „... în fața măiestrei închipuiri a lui Giovan Lorenzo se deschide dintr-o dată, în acea vestită capitală a lumii, un spațiu larg, pe măsura celor mai îndrăznețe zboruri". Cf. F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gian Lorenzo Bernini*, Florența, 1682. Pentru versiunea românească se trimite la ediția apărută la Ed. Meridiane, București, 1981, aici p. 55.

[13] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 55.

[14] Informația transmisă de Baldinucci (*op. cit.*, p. 55) după care Pietro Bernini ar fi venit la Roma la cererea papei Paul al V-lea pentru a lucra un relief pentru Capela Paulină, nu are acoperire în alte mărturii.

[15] CHANTELOU, *op. cit.*, 13 septembrie.

[16] *Ibidem.*

[17] Lucrarea se află actualmente la Luvru. Ulterior (între 1621—1623) Bernini va restaura cunoscuta statuie *Ares Ludovisi*, actualmente în Museo Nazionale delle Terme din Roma.

[18] De prisos să mai semnalăm faptul că astfel Baldinucci se înscrie în linia unei tradiții istoriografice ilustrate din plin de *Viețile* lui Vasari.

[19] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 56.

[20] Vezi A. CHASTEL, *Artă și umanism la Florența în timpul lui Lorenzo Magnificul*, 1959, trad. de S. Roșu și G. Arbore, 2 vol., Ed. Meridiane, vol. I., pp. 73—80.

[21] „Să sperăm — spunea Paul al V-lea însărcinîndu-l pe Maffeo Barberini să se ocupe de educația lui Bernini — că acest tînăr va deveni marele Michelangelo al veacului său". Cf. BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 57.

[22] Cf. R. WITTKOWER, *Bernini Studies. I. The Group of Neptune and Triton*, în „The Burlington Magazine", 1952, pp. 68—76; J. POPE-HENNESSY, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londra, 1964.

[23] Pentru toate vezi I. FALDI, *Galleria Borghese, le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma, 1954 și R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque* (1955), Londra, 1956. Pentru *Apolon și Dafne* vezi P. A. RIEDL, *Gian Lorenzo Bernini: Apollo und Daphne*, Stuttgart, 1960. Asupra sculpturilor de tinerețe ale lui Bernini, în general, U. SCHLEGEL, *Zum Oeuvre des jungen Gian Lorenzo Bernini*, în „Jahrbuch der Berliner Museen", IX, 1967, pp. 274—294.

Scanned with OKEN Scanner

[24] J. POPE-HENESSY, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londra, 1963. Ed. italiană de referință: Milano, 1966, p. 109.

[25] Pentru ambele vezi I. FALDI, *Note sulle sculture Borghesiane del Bernini* și *Nuove note sul Bernini*, în „Bollettino d'Arte", 1953, pp. 140—146 și 310—316.

[26] Cf. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, ed. italiană, p. 108.

[27] POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 109.

[28] *Ibidem.*

[29] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 61; D. BERNINI, *Vita del cavaliere G. L. Bernino*, Roma, 1713; VON SANDRAERT, *Deutsche Akademie der Bau-, Bild- und Malerei-Kunst*, Nürnberg, 1675—1679. Cf. M. și M. FAGIOLO DELL' ARCO, Bernini. *Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma, 1967, fișa 9 relativ la atribuiri. Pentru I. FALDI, *Galleria Borghese..., cit.*, grupul este de atribuit în întregime lui Gian Lorenzo.

[30] Pentru raportul între sculptura lui Bernini și cultura figurativă a manierismului, în special R. WITTKOWER, *Le Bernin et le baroque romain*, în „Gazette des Beaux Arts", XI, 1934, p. 327 și urm.

[31] R. WITTKOWER, *Le Bernin* ..., cit., p. 329.

[32] *Ibidem*, p. 330.

[33] *Ibidem*, p. 332.

[34] Vezi M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, pp. 31, 35, 42—43, 118, nota 10 la cap. 1 și fișa 5.

[35] V. MARTINELLI, *op. cit.*, p. 21.

[36] R. PREIMEISBERGER, *San Lorenzo di Bernini* (comunicare în cadrul cursului de înaltă cultură organizat în toamna anului 1980 pe lîngă Academia dei Lincei — lucrare destinată tiparului), a analizat pe larg poziția acestei sculpturi în contextul tradiției iconografice și a noilor exigențe reprezentaționale. Însemnările noastre asupra Sf. Laurențiu urmează îndeaproape opiniile sale.

[37] R. WITTKOWER, *The role of classical models in Bernini's and Poussin's preparatory Work*, în „Studies in Western Art: Latin American Art and the Baroque Period in Europe" (Actele celui de al XX-lea Congres internațional de Istoria artei), Princeton, 1963, vol. II, p. 47.

[38] H. BRAUER — R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1931, pl. 42—47.

[39] P.F. de CHANTELOU, *op. cit.*, 25 iulie.

[40] Bernini a primit crucea de Cavaler al lui Cristos de la papa Grigore al XV-lea (1621—1623), ca indirectă recompensă pentru busturile acestuia.

Scanned with OKEN Scanner

[41] CHANTELOU, *op. cit.*, 25 iulie.

[42] Bernini afirmă că Michelangelo „nu admitea să se decoreze nișele și spunea întotdeauna că statuia este adevăratul ornament al nișei". Cf. CHANTELOU, *op. cit.*, 15 septembrie. Acest principiu sculptorul l-a respectat cu strictețe în toată creația sa.

[43] Poate cea mai cunoscută imagine este cea din cadrul ciclului pictat de Piero della Francesca, la mijlocul secolului al XVI-lea, în corul bisericii San Francesco din Arezzo, ea însăși în prelungirea unei tradiții iconografice ilustrată, printre alte exemple, de scena din ciclul pictat de Agnolo Gaddi, urmaș al lui Giotto, în corul bazilicii florentine Santa Croce, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea.

[44] O compoziție asemănătoare, în ceea ce privește poziția calului și aranjamentul draperiei, întîlnim în pictura lui Van Dyck reprezentîndu-l pe Tommasso de Savoia (1634), aflată azi la Galleria Sabauda din Torino.

III

[1] O expunere detaliată a fazelor intervenției lui Bernini și o analiză articulată a modului cum s-a ajuns la o „nouă ordine de unitate vizuală și tematică", în I. LAVIN, *Bernini and the Crossing of Saint Peter*, New York, 1968. Vezi și H. KAUFFMANN, *Berninis Tabernakel*, în „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 1955, pp. 32—52.

[2] G.C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, 4 vol., Florența, 1981, vol. III, p. 307.

[3] P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Bari 1978, p. 96.

[4] M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO (*Bernini...*, cit., p. 56) citează în acest sens *Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano*, Roma, 1951.

[5] P. PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 96.

[6] *Ibidem*, p. 97.

[7] H. THELEN, *Ottanta disegni di Borromini dalle collezioni dell'Albertina* (fișe ale catalogului expoziției). Institutul Austriac de Cultură, Roma, 1958.

[8] H. BRAUER-R. WITTKOWER, *op. cit.*, il. 6—8. Cf. și F. BORSI, *Bernini architetto*, Milano, 1980, p. 48.

[9] Întreg baldachinul a fost dezvelit pe data de 2 iulie 1633. Vezi O. POLLAK, *Der Architekt im 17 Jahrhun-*

Scanned with OKEN Scanner

dert in Rom, în „Zeitschrift für Geschichte der Architektur", 1910—1911, p. 421. Cf. și F. BORSI, op. cit., p. 56.

[10] F. BORSI, *op. cit.*, p. 48.

[11] Cf. P. PORTOGHESI, *op. cit.*, pp. 96—97.

[12] M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, p. 54.

[13] *G. L. Bernini architetto e decoratore*, Roma, 1925.

[14] Precedentul direct al coloanelor în torsadă nu este de căutat în antichitatea romană („pergula" lui Constantin), ci în cultura figurativă a Renașterii și manierismului. În tratatul lui Leon Battista Alberti (*De Re Aedificatoria*) și a lui Vignola (*Regola di cinque ordini di arhitettura*) erau prezentate. Tratate în tehnica basoreliefului (adosate) intraseră în cultura arhitectonică a manierismului (Curtea Cavaleriei de la Mantova, Fîntîna Bufniței de la Villa d'Este la Tivoli etc.), pentru ca ulterior Ferrabasco, prin proiectul său, să redeschidă calea tratării lor în *ronde-bosse*. Cf. M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, p. 54.

[15] G. C. ARGAN, *L'architettura barocca in Italia. Dispense della lezioni dell'anno accademico 1959—1960*, Roma, 1960.

[16] M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, p. 56.

[17] *Ibidem*, p. 56 și urm.

[18] Un desen cu explicații *Pianta e alzato del campanile demolito nel Vaticano* a fost publicat de CARLO FONTANA, *Il tempio vaticano e sua origine con gli Edifizi più cospicui antichi e moderni*, Roma, 1694 (a doua ediție: prima în 1674). Acesta este de fapt un desen al lui Bernini — la care ne-am referit mai sus — unde se propune o variantă de ușurare a clopotniței înaintea demolării. Doar primul ordin rămîne intact, în restul clopotniței insistîndu-se pe ideea circulației libere a maselor de aer și a privirii printr-o structură traforată. O situație reală a clopotniței construite prezintă (în lucrarea menționată) același Carlo Fontana, cu explicația: *Prospetto del tempio Vaticano con il campanile nel termine che mostro la rovina e modo del riparo*. Pentru întreaga problemă vezi: D. FREY, *Berninis Entwürf für die Glockentürme von St. Peter in Rom*, în „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien", XII, 1938, pp. 203—223; P. A. UNDERWOOD, *Notes on Bernini's towers for St. Peter's in Rome*, în „The Art Bulletin", 1939, pp. 283—287; H. BRAUER — R. WITTKOWER, *op. cit.*, il. 156—157.

Scanned with OKEN Scanner

[19] Documente în O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Viena, 1931, vol. II: *Die Peterskirche in Rom.*

[20] Vezi I. LAVIN, *Bernini and the Crossing of Saint Peter*, New York, 1958. Cf. și I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, 1980, p. 19 și urm.

[21] POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 111.

[22] I. LAVIN, *Bernini e l'unità ...*, cit., p. 21.

[23] Pentru toate acestea vezi și POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 112 și urm.

[24] H. KAUFFMANN, *Berninis heilige Longinus*, în „Miscellanea Bibliotecae Herzianae zu Ehren von Leo Bruhns", 1961, pp. 366—374.

[25] Din cele douăzeci și două de modele („bozzetti") de teracotă pe care ar fi putut să le vadă Joachim VON SANDRART (op. cit., supra la nota 29, p. 281. Se trimite la ediția A. Peltzer, München, 1925 p. 286) nu a mai rămas decît unul actualmente la Fogg Art Museum, Cambridge Mass. În ceea ce privește poziția corpului și tratarea drapajului există asemănări evidente între acest model și statuia reprezentîndu-l pe Sf. Andrei a lui François Duquesnoy, plasată în nișa de la baza pilonului sud-estic, acolo unde inițial se aflase — în momentul probării, în martie 1632, modelelor originale în mărime naturală — Sfîntul Longinus al lui Bernini. Vezi R. WITTKOWER, *G. L. Bernini*, cit., p. 196. Cf. H. KAUFFMANN, *op. cit.*, p. 369.

[26] Numai acest lucru poate explica rapiditatea fantastică cu care Bernini a împlinit voința comanditarului. De la momentul primirii comenzii pînă la momentul prezentării operei se scurseseră doar douăzeci de zile. Cf. A. RICCOBONI, *Roma nell'arte. La scultura*, Roma, 1942.

[27] Se știe că Bernini dobîndise o mare experiență în amenajarea unor aparate efemere. Unele din ele se remarcau prin amploarea și dimensiunile impuse de scopul utilizării, cum ar fi „teatrul" pentru canonizarea Preafericitului Andrea Corsini instalat în februarie 1629 în San Pietro (Cf. O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit* ... op. cit., p. 101). În timp ce lucra la *Sf. Longinus*, Bernini pune în scenă mai multe comedii, în februarie 1633 (Cf. C. D'ONOFIRO, *Fontana di Trevi, commedia inedita di Gianlorenzo Bernini*, Roma, 1963, p. 91), în februarie

Scanned with OKEN Scanner

1634 (C. D'ONFORIO, *op. cit., p. 92),* în februarie 1635 (M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.,* fișele 65, 66, 67). Nota comună a acestor comedii o dădea satirizarea moravurilor timpului. Exista o toleranță tacită față de înțepăturile lui Bernini, ce uneori nu se sfia să-și ia peste picior protectorii, primii care se amuzau de altfel. Coeficientul de improvizație era, desigur, mare din moment ce Bernini nu s-a gîndit să „traducă într-o formă stabilă activitatea sa teatrală", publicîndu-și textele sau ilustrațiile scenelor. (Cf. I. LAVIN, *Bernini e l'Unità* ... cit., p. 167).

În timpul șederii la Paris, Bernini povestește amuzat (CHANTELOU, *op. cit.*, 26 iulie) o piesă de a sa (*I due covielli — Fanfaronii)* reprezentată în 1637, unde se practică efectul de teatru în teatru, cu două teatre și două publicuri diferite.

În februarie 1638 se prezintă publicului o comedie în care se simula inundarea sălii de apele Tibrului (Cf. D'ONOFRIO, *op. cit.*, pp. 96—98), textul avînd o notă satirică împotriva corupției de la curtea papală. În 1639 se prezintă *La fiera (Bîlciul),* descrisă de Baldinucci (*op. cit.*, p. 152). Se puncta aici în mod special pe efecte pirotehnice menite să-i înspăimînte pe spectatori. *L'innocenza difesa (Nevinovăția apărată)* din 1641 (Cf. LAVIN, *op. cit.*, n. 9, p. 161) a reprezentat un amurg — experimentat în *Bîlciul* — și a desfășurat un foc de artificii deasupra unei vederi cu castelul Sant' Angelo. Importanța teatrului lui Bernini pentru opera sa plastică trebuie considerată mai ales în funcție de dispozitivele scenografice și de rolul lor în formarea iluziei. Invenția iluzionistă din comediile lui Bernini își avea punctul de plecare în real. Această situație coincide *grosso-modo* cu momentul maxim al activității sale teatrale, situabil între 1630 și sfîrșitul domniei lui Urban al VIII-lea. Sensul realității de pe scenă, conjugat cu sensul iluziei realului, a avut în această perioadă un reflex imediat în opere precum *Sfîntul Longinus.* Poziția spectatorului rămîne însă aceea de prezență participativă la spectacol. Abia cu capela Cornaro se poate vorbi despre o identificare a realității perceptibile de spectator cu realitatea iluziei creată de operă, ceea ce denotă nu atît o modificare a tehnicii reprezentării, cît a obiectivelor ei. Scenariul operei fiind o realitate fictivă se aspira acum la transpunerea în el a iluziei născută din convenție și artificiu. Lavin notează

Scanned with OKEN Scanner

că „schimbarea de emfază", depistabilă în izvoare, corespunde probabil unei evoluții reale, „paralelă cu crescuta complexitate și cu subsidiara unitate a iluziei întrezărită în operele berniniene din aceeași perioadă, și care atinge punctul maxim în capela Terezei. Cf. I. LAVIN, *Bernini e l'unità* ... cit., p. 167.

[28] R. WITTKOWER, *The role of classical models* ..., cit., p. 47.

[29] I. LAVIN, *Bernini e l'unità* ..., cit., p. 21.

[30] *Ibidem*, p. 22.

IV

[1] F. BORSI, *Bernini architetto*, Milano, 1980, p. 39.

[2] D. BERNINI, *op. cit.*, p. 95.

[3] P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, Bari, 1978, p. 95.

[4] R. WITTKOWER, *Palladio e Bernini*, „VIII Corso Internazionale di Storia dell'Architettura", Vicenza, 1966, p. 13—25.

[5] D. BERNINI, *op. cit.*, p. 109.

[6] R. WITTKOWER, *op. cit.*, supra, p. 18.

[7] M. și M FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fișa 197.

[8] F. MILIZIA, *Principi d'architettura civile*, Finale, 1781, I, IV, 5.

[9] F. QUINTERIO, *Catalogo delle opere di architettura* (ale lui Bernini — n.n.), în F. BORSI, *op. cit.*, p. 333.

[10] PORTOGHESI, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Milano, 1967, p. 34.

[11] Cf. nota anterioară.

[12] *Ibidem*, p. 35.

[13] A. BLUNT, *The Palazzo Barberini: the contributions of Maderno, Bernini and Piero da Cortona*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XXI, 1958, pp. 256—287.

[14] G. MAGNANIMI, *Palazzo Barberini: la sala ovale*, în „Antologia di Belle Arti", I, fasc. 3, 1977, p. 29 și urm.

[15] F. BORSI, *op. cit.*, p. 63.

[16] F. BORSI, *op. cit.*, p. 62.

[17] P. PORTOGHESI, *Borromini*, cit., p. 37.

[18] Este aproape sigur că Bernini nu a vizitat Veneția și nici Vicenza. Lipsesc mărturiile scrise în acest sens. Pe de altă parte nici nu poate fi vorba de o influență, deoarece nici un edificiu palladian nu a avut replici

Scanned with OKEN Scanner

romane sau şi-a pus amprenta vizibil asupra vreunei construcţii romane. Bernini a avut prilejul să cunoască principiile arhitecturii palladiene studiind *I quattro libri*.

[19] E. HEMPEL, *Borromini*, Viena, 1924.

[20] P. PORTOGHESI, *Borromini*, cit., p. 28.

[21] Cf. nota anterioară.

[22] G. C. ARGAN, *Borromini*, Milano, 1978, p. 40.

[23] Cf. G. C. ARGAN, *op. cit.*, p. 41.

[24] *Ibidem*, p. 42.

[25] C. BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 157.

[26] Monseniorul Cartari, profesor la Sapienza, într-un memoriu păstrat la Arhivele Statului din Roma, referindu-se la vizita făcută de Papa Alexandru al VII-lea la biserica San Ivo Alla Sapienza scrie: „Spuse papa că stilul cavalerului Borromini era gotic, aceasta nefiind de mirare întrucît se născuse la Milano, unde se afla Domul de arhitectură gotică şi astfel era şi Domul din Siena... etc...". Cf. P. PORTOGHESI, *Borromini. L'architettura come linguaggio*, cit., nota 25 (p. 428) la p. 18.

[27] P. PORTOGHESI, *op. cit.*, p. 19

[28] Un examen al citatelor „gotice", recontextualizate de Borromini, în P. PORTOGHESI, *op. cit.*, pp. 19—20.

[29] G. C. ARGAN, *Borromini, cit.*, p. 43.

[30] Cf. P. PORTOGHESI, *Borromini nella cultura europea*, Roma, 1964, p. 96.

[31] BALDINUCCI, *op. cit.*, p 140.

[32] Cf. G. C. ARGAN, *Borromini e Bernini*, în volumul colectiv *Studi su Borromini* (Actele colocviului promovat de Accademia Nazionale dei Lincei, 1967) 2 vol., Roma. 1970—1972, pp. 307—313, aici p. 310.

[33] G. C. ARGAN, *Borromini e Bernini*, cit., p. 312.

[34] P. PORTOGHESI, *Borromini. Architettura come linguaggio*, cit., p. 170.

[35] M. şi M. FAGIOLO DELL' ARCO, *Borromini e Bernini: un dialogo*, în „La botte e il violino", martie, 1965, pp. 22—31, aici p. 30.

[36] MARCELLO FAGIOLO DELL'ARCO, *I temi della poetica borrominiana nella storia della critica*, în vol. *Studi su Borromini*, cit., pp. 159—171, aici p. 162.

[37] G.C. ARGAN, *Borromini*, cit., p. 19.

[38] „Pentru Bernini — arăta ARGAN — arhitectura este produsul unei senine şi profunde contemplări a creaţiei,

o minunată fantezie spațială; pentru Borromini este produsul unei tehnici febrile, al unei *furor* inspirată". Cf. *Borromini*, cit., p. 23.

V

[1] A contribuit la aceasta și demolarea în 1646 a singurei clopotnițe executată de Bernini din cele două comandate de Urban al VIII-lea pentru San Pietro. Lucrările se întrerupseseră deja în 1640 cînd în fațadă se iviseră crăpături din cauza greutății exercitate de corpul clopotniței pe fundația slabă a lui Maderno. Bernini prevăzuse o construcție în patru etaje în loc de două cîte avea în vedere Maderno. În 1641 instalase un model de lemn în completare, dar curînd acesta a fost demolat. Congregația edificiului Sfîntului Petru (Congregazione della Fabbrica di San Pietro) a decis la sfîrșitul lui 1645 demolarea, după ce avusese loc o adevărată dispută unde interesele personale și rivalitățile profesionale se făcuseră simțite. Printre cei ce au contestat soluția lui Bernini s-a numărat și Borromini. Noul papă avea astfel toate motivele pentru a fi reticent față de arhitectul favorit al predecesorului său. Pentru episod vezi în special: D. FREY, *Berninis Entwurfe für die Glockentürme von St. Peter in Rom*, în „Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 1938, pp. 203—247.

[2] Cf. nota 35, cap. VII.

[3] Pentru concepția lui Bernini asupra artei, fundamental rămîne studiul lui E. PANOFSKY, *Die Scala Regia und die Kunstanschauungen Berninis*, în „Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", XL, 1919, p. 278. De integrat cu E. BARTON, *The Probleme of Bernini's Theories of Art*, în „Marsyas", IV, 1945—1947, pp. 81—111.

[4] Cf. D. BERNINI, *op. cit.*, p. 33. În același sens BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 140.

[5] O traducere românească datorată Oanei Busuioceanu a tratatului lui ZUCCARO, *L'Ideea de'Pittori, Scultori ed Architetti del cavalier F. Z...*, Torino, 1607, a apărut în volumul *Manierism, artă și teorie*, Ed. Meridiane, București, 1982.

[6] Textele ordonate problematic în Paola BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 vol., Milano-Napoli, 1971—

Scanned with OKEN Scanner

1977. O succintă expunere a problemei în R. PANOFSKY, *Galileo as a Critic of the Arts*, Haga, 1954.

[7] Vezi D. BERNINI, *op. cit.*, p. 30.

[8] „... Prin sculptură înțeleg aceea ce se face prin luare, aceea ce se face prin adăugare seamănă cu pictura ..." Cf. P. BAROCCHI, *Scritti d'arte ...*, cit., I., pp. 522—523.

[9] D. BERNINI, *op. cit.*, p. 93.

[10] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 90.

[11] G. B. PASSERI, *Vite de'pittori, sculptori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, ediție îngrijită de J. Hess, Leipzig-Viena, 1934, p. 334. Cf. și I. LAVIN, *Bernini e l'unità ...*, cit., p. 23.

[12] Cf. E. PANOFSKY, *Tomb Sculpture*, New York, 1964, p. 82. Vezi și I. SHEARMAN, *The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo*, în „Journal of Warburg and Courtauld Institutes", XXIV, 1961, pp. 129—160.

[13] Pentru aceasta cf. H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580—1630*, Londra, 1971, p. 126 și urm.

[14] Se urmează analiza lui LAVIN, *Bernini e l'unità ...*, cit., p. 24 și urm.

[15] Pentru absida și altarul din Santa Maria in Via Lata ca și pentru capela Pio cf. I. LAVIN, *op. cit.*, pp. 54—66.

[16] Pentru toate acestea cf. și L. BRUHNS, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhundert*, în „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 1940, pp. 253—242.

[17] Pentru istoricul lucrării cf. R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini ...*, cit., catalog nr. 45.

[18] Izvoarele îi atribuie lui Bernini „modelul altarului". Cf. D. BERNINI, *op. cit.*, p. 93. În documente este menționat ca executor în marmură al operei G. M. Fracchi (sau Franchi); el va lucra în echipa lui Bernini și la *Fîntîna celor patru rîuri*. Cf. P. LUGANO, *Il magistrato e il popolo romano per Francesca Busso dei Ponziani*, în „L'Urbe", martie 1940, p. 7 și urm. Statuia sfintei și sarcofagul din bronz au fost distruse în timpul ocupației napoleoniene în 1798 și înlocuite în 1866—1869 cu grupul și sarcofagul în marmură ale lui Giosuè Meli. Cf. I. LAVIN, *Bernini e l'unità ...*, cit., p. 196 și bibliografia aferentă.

[19] Pentru iconografie cf. E. MÂLE, *L'art religieux après le concile de Trente*, Paris, 1932, p. 177 și urm.

Scanned with OKEN Scanner

[20] Cf. *Vita di Santa Francesca Romana... Data nuovamente in luce dalla Madre presidente di Torre de'Specchi, Suor Maria Magdalena Anguillara...*, Roma, 1641, P. 61. Alte lămuriri iconografice în L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vol., Paris, 1959, III, I., p. 543

[21] Se urmează interpretarea lui I. LAVIN, *Bernini e l'unità ...*, cit., pp. 83—152.

[22] P. PORTOGHESI, *Borromini. Architettura come linguaggio*,, Milano 1967, pp. 53—54.

[23] P. PORTOGHESI, *op. cit.*, pp. 158—166.

[24] Vezi H. TINTELOT, *Barocktheater und barocke Kunst*, Berlin, 1939, p. 132 și urm.

[25] Referitor la aceasta vezi F. MAROTTI, *Lo spazio scenico: Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'età barocco al Settecento*, Roma, 1974.

[26] Cf. și I. LAVIN, *op. cit.*, pp. 110—111.

[27] „Lui Dumnezeu i-a plăcut ca eu să am această viziune. Alături de mine, la stînga mea, vedeam un înger în formă umană — o viziune pe care nu o am de obicei, ci doar foarte rar. Deși văd des reprezentări de îngeri, viziunile ce le am asupra lor sînt de felul indicat mai înainte. I-a plăcut Domnului ca eu să văd acest înger în modul următor. Nu era înalt, ci scund și foarte frumos, cu fața atît de arzîndă încît părea să aparțină celor mai înalte ierarhii îngerești, care par să fie toate de foc. Trebuie să fie dintre acelea numite heruvimi: nu îmi spun numele lor, dar eu știu că este o mare diferență între unii îngeri și alții, și între aceștia și alții încă, de un gen imposibil de explicat. În mîinile sale am văzut o lungă suliță de aur și în vîrful ei de fier mi s-a părut a vedea o limbă de foc. Cu aceasta păru să-mi străpungă inima de mai multe ori încît mă pătrunse în viscere. Cînd extrase sulița, m-am simțit ca și cum mi le-ar fi smuls și m-a lăsat toată aprinsă de o mare iubire de Dumnezeu..." Cf. *Sf. Teresa of Jesus: The Complete Works*, traducere de E. A. Peers, 3 vol., Londra—New York, 1963 I, p. 192. Cf. și I. LAVIN, *op. cit.*, p. 117.

[28] Vezi H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580—1630*, Londra, 1971, p. 140 și urm.

[29] Cf. I. LAVIN, *op. cit.*, p. 207.

[30] I. LAVIN, *op. cit.*, p. 143 și n. 6.

[31] R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini...*, cit., catalog nr. 62, p. 239.

[32] D. BERNINI, *op. cit.*, pp. 108—109.

Scanned with OKEN Scanner

[1] După transformarea, de către Maderno, a planului în cruce greacă al lui Michelangelo în plan în cruce latină, obeliscul a ieşit cu 2° din axul bazilicii, fiind faţă de acesta cu 4 m mai la nord. Pentru problemele privind proiectarea pieţii şi legarea ei de ţesutul urbanistic existent esenţial rămîne M. BIRINDELLI, *La machina heroica. Il disegno di Gianlorenzo Bernini per piazza San Pietro*, Roma, 1980.

[2] T. KITAO, *Circle and Oval in the Square of Sant Peter's*, New York, 1974, pp. 7—10.

[3] Codice Vat. Lat. 13 442, f. 28, Biblioteca Apostolică Vaticană, Roma.

[4] Desenul se află în codicele Chigi a I 19, f. 26 r.

[5] F. BORSI, *op. cit.*, p. 75.

[6] O expunere sintetică face F. QUINTERIO, *Catalogo delle opere di architettura* (ale lui Bernini — n.n.), în F. BORSI, *op. cit.*, nr. 45 (pp. 323—325).

[7] În legătură cu aceasta: T. THIENE, *La geometria di Piazza San Pietro*, în „Palladio", 1973, pp. 129—145; T. KITAO, *op. cit.*, M. BIRINDELLI, *op. cit.*

[8] G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, Florenţa, 1981, III, p. 311.

[9] Cf. R. WITTKOWER, *Il terzo braccio del Bernini in Piazza San Pietro*, în „Bollettino d'arte", 1949, pp. 129—134.

[10] H. W. KRUFT, *The Origin of the Oval in Bernini's Piazza San Pietro*, în „Burlington Magazine", 121, 1979, pp. 796—801.

[11] Maurizio şi Marcello FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, pp. 151—154.

[12] H. W. KRUFT, *op. cit.*, p. 779.

[13] H. II, 22, e 127, B.A.V., Cf. şi F. QUINTERIO, *op. cit.*, p. 324.

[14] *I Quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio . . .*, Veneţia, Domenico de'Franceschi, 1570.

[15] *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti e comentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*, Veneţia, F. Marcolini, 1556.

[16] Este ceea ce afirmă Bernini într-o însemnare din codicele Chigi, H. II. 22, B.A.V., Roma. Cf. R. WITTKOWER, *Palladio e Bernini*, cit . . ., p. 15.

[17] M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

[18] Cf. G. ZORZI, *I disegni delle antichità di Andrea Palladio*, Veneţia, 1958, fig. 200—213.
[19] R. WITTKOWER, *Pietro da Cortona Ergänzungsprojekt des Temples in Palestina*, în „Festschrift Adolph Goldschmidt", Berlin, 1935.
[20] Vezi şi G. GIOVANNONI, *Il restauro architettonico di Palazzo Pitti nei disegni di Pietro da Cortona*, în „Rassegna d'arte antica e moderna", VII, 1920.
[21] C. FONTANA, *Il tempio vaticano e sua origine con gli Edifizi più cospiqui antichi e moderni*, Roma, 1694 (prima ed. 1674), pl. 231. Cf. şi T. THIENE, *op. cit.*, p. 135.
[22] T. THIENE, *op. cit.*, p. 144 şi n. 26.
[23] Cf. M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, p. 153.
[24] F. BORSI, *op. cit.*, p. 106.
[25] V. MARIANI, *Le chiese di Roma dal XVII al XVIII secolo*, Bologna, 1963, p. 108.
[26] P. PORTOGHESI, *Roma barocca*, cit., p. 106.
[27] *Ibidem.*
[28] Cf. T. K. KITAO, *Bernini's Church Façades: Method of Design and the Contrapposti*, în „Journal of the Society of Architectural Historians", 1965, pp. 263—284.,
[29] Vezi Silvia BORDINI, *Bernini e il Pantheon. Note sul classicismo berniniano*, in „Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", fasc. 79, 1967, pp. 53—84, aici p. 54.
[30] Cod. Chigi P. VII 9, B.A.V., Roma. Reprodus şi în F. BORSI, *op. cit.*, fig. 119—121.
[31] S. BORDINI, *op. cit.*, p. 56 şi urm.
[32] S. FRASCHETTI, *Il Bernini la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, 1900, p. 299.
[33] Carlo FONTANA, *Il tempio ...*, cit., p. 475
[34] Silvia BORDINI (*op. cit.*, p. 75), foloseşte expresia „antichitate în act", pentru a desena multiplicitatea consecinţelor studiului Panteonului asupra operei berniniene.
[35] M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, p. 162.
[36] *Ibidem*, fişa 203.
[37] A se vedea şi V. L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957, p. 193.
[38] R. PANE, *Bernini architetto*, Veneţia, 1953, p. 95.
[39] CHANTELOU, *op. cit.*, 18 octombrie.
[40] Se referă, evident, la Panteonul roman (cunoscut sub numele popular de Rotonda) devenit biserica Santa Ma-

Scanned with OKEN Scanner

ria ad Martyres, restaurată din inițiativa lui Urban al VIII-lea.

41 Cf. F. BORSI, *op. cit.*, p. 138.

42 Documentul în S. FRASCHETTI, *Il Bernini...*, cit., p. 379 nr. 1.

43 Cod Chigi a I 19, B.A.V., Roma. Cf. și H. BRAUER—R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin, 1931, il. 124 a și b.

44 M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini...*, cit., p. 242.

45 F. BORSI, *op. cit.*, p. 139.

46 A se vedea H. BRAUER—R. WITTKOWER, *op. cit.*, p. 172 și urm.

47 H. HIBBARD, *Bernini*, Harmondsworth, 1965, p. 207; R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Londra, 1966, catalog nr. 78, p. 260.

48 F. BORSI, *op. cit.*, p. 144.

VII

1 CHANTELOU, *op. cit.*, 4 iunie.

2 Cf. FRASCHETTI, *Il Bernini...*, cit., p. 215. Pictura respectivă, odinioară în colecția Doria, se află actualmente în palatul Montecitorio.

3 Pentru palatul Chigi a se vedea T. ASHBY, *The Palazzo Odescalchi*, în „Papers of British School at Rome", VIII, 1916, pp. 55—90 și IX, 1917, pp. 67—74.

4 Desenele semnate Felice della Greca reprezentînd proiecte ale palatului se află în codicele Chigi, P. VII 10. Cel la care ne referim a fost reprodus în F. BORSI, *op. cit.*, il. 399.

5 A. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Harmondsworth, Middlesex, 1970 (ed. a doua), p. 118.

6 Pentru Mansart vezi A. BLUNT, *op. cit.*, p. 124 și urm.

7 Cf. BLUNT, *op. cit.*, p. 133.

8 *Ibidem*, p. 141.

9 V. MARIANI, *La chiese di Roma dal XVII al XVIII secolo*, cit., p. 116.

10 L. HAUTECŒUR, *L'histoire des châteaux du Louvre et des Tuileries de Louis XIV*, Paris, 1927, p. 144.

11 L. HAUTECŒUR, *op. cit.*, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

[12] Ch. PERRAULT, *Mémoire de Charles Perrault*, Avignon, 1759, p. 59.
[13] FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellences peintres anciens et modernes*, Trévoux, 1725, I, I. Prima ediție completă, Paris, 1685—1688.
[14] Pentru proiectele franceze stimulate de Colbert a se vedea L. HAUTECŒUR, *op. cit.*, pp. 143—150.
[15] IDEM, *op. cit.*, p. 167.
[16] Ecouri în CHANTELOU, *op. cit.*, 20 octombrie.
[17] L. MIROT, *Le Bernin en France. Les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV*, în „Mémoire de la société d'histoire de Paris et de l'Île de France", 1904, pp. 161—188, aici p. 174 și urm. Pentru proiectele italiene pentru Luvru a se vedea în principal: L. HAUTECŒUR, *op. cit.*, pp. 150—164; R. JOSEPHSON, *Les maquettes de Bernin pour le Louvre*, în „Gazette des Beaux Arts", 1928, I, pp. 77—92; P. PORTOGHESI, *Gli architetti italiani per il Louvre*, în „Saggi in onore di Vincenzo Fasolo", Roma, 1961, pp. 243—268; K. NOEHLES, *Die Louvre-Projekte von Pietro da Cortona und Carlo Rainaldi*, în „Zeitschrift für Kunstgeschichte", XXIV, 1961, pp. 40—72.
[18] K. NOEHLES, *op. cit.*, p. 62 și urm.
[19] Hautecœur declară în *Le Louvre et les Tuileries...*, cit., p. 151, că nu a găsit proiectul lui Pietro da Cortona și publică eronat, sub numele lui Rainaldi (pl. XXXIII) un „proiect pentru fațada răsăriteană" ce aparține însă primului arhitect și este în realitate un proiect al lui Cortona pentru fațada interioară, dinspre curte, a aripii răsăritene. Cf. K. NOEHLES, *op. cit.*, p. 47.
[20] Cf. MIROT, *op. cit.*, p. 174 n. 3.
[21] K. NOEHLES, *op. cit.*, p. 68.
[22] COLBERT, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, ediția Clement, V, pp. 246—250.
[23] Cf. MIROT, *op. cit.*, p. 187 și urm.
[24] BALDINUCCI, *op. cit.*, pp. 106—107.
[25] *Ibidem*, p. 111.
[26] Pentru raporturile Bernini-Colbert a se vedea Ed. ESMONIN, *Le Bernin et la construction du Louvre*, în „Bulletin de la société de l'histoire de l'art française", 1911.
[27] CHANTELOU, *op. cit.*, 9 iunie.
[28] Cf. nota anterioară.

Scanned with OKEN Scanner

[29] CHANTELOU, *op. cit.*, 19 iunie.
[30] *Ibidem*, 30 iulie.
[31] FRASCHETTI, *Il Bernini...* cit., p. 353.
[32] Ch. PERRAULT, *Memoires...*, cit., Cf. L. HAUTECŒUR, *Histoire des Châteaux.*, cit., p. 157.
[33] Această dimensiune a gîndirii artistice a lui Bernini fusese deja sesizată de BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 139: „Este o părere generală că el a fost cel dintîi care a încercat să îmbine arhitectura cu sculptura și pictura în așa fel încît, toate laolaltă, să alcătuiască o unitate desăvîrșită". A se vedea și Domenico BERNINI, *op. cit.*, pp. 32—33. Cf. și I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, 1980, p. 6.
[34] CHANTELOU, *op. cit.*, 13 august.
[35] Frate al lui Paul Fréart de Chantelou, Roland Fréart de Chambry a fost unul dintre exponenții cei mai avizați ai doctrinei clasiciste ilustrată de cele două lucrări teoretice ale sale: *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq ordres...* Paris, 1660 și *Idée de perfection de la peinture*, Le Mans, 1662.
[36] CHANTELOU, *op. cit.*, 13 iunie.
[37] *Ibidem*, 7 iunie.
[38] *Ibidem*, 14 iunie.
[39] CHANTELOU, *op. cit.*, 26 iulie, 2 august, 18 august.
[40] *Ibidem*, 13 septembrie.
[41] *Ibidem*, 3 septembrie.
[42] *Ibidem*, 9 octombrie.
[43] L. de SAINT-YENNE, *L'ombre du grand Colbert*, Haga, 1749, p. 111. Cf. și HAUTECŒUR, *op. cit.*, p. 159.
[44] V. L. TAPIÉ, *op. cit.*, p. 209.
[45] Contribuția lui Louis Le Vau la definirea construcției Luvrului a fost pe larg analizată de Mary WHITELEY și Allan BRAHAM, *Louis Le Vau's Projects for the Louvre and the Colonnade*, în „Gazette des Beaux Arts", nov. 1864, pp. 285—296 și dec. 1964, pp. 347—361. Autorii se ocupă de cele trei etape ale demersului lui Le Vau: a) proiectul din 1663, proiectul din 1664 trimis la Roma pentru a fi consultat de italieni; b) proiectul din 1665 elaborat în competiție cu italienii și cu Bernini în special; c) proiectul din 1667 pentru colonadă.
[46] FRASCHETTI, *op. cit.*, p. 358.
[47] CHANTELOU, *op. cit.*, pp. 438—439.

Scanned with OKEN Scanner

[48] Cf. T. SAUVEL, *Les auteurs de la colonnade du Louvre*, în „Bulletin Monumental", C XXII, 1964, p. 232 și Mary WHITELY — A. BRAHAM, *op. cit.*, p. 357 și urm. unde se arată că Le Vau ar fi supervizat lucrările.
[49] R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth, 1958. Se citează din ed. ital., Torino, 1972, p. 159.
[50] M. REYMOND, *Le Bernin*, Paris, 1911, p. 146.
[51] A. BLUNT, *Art und Architecture in France...*, cit., p. 200.

VIII

[1] R. WITTKOWER, *Bernini Studies II. The Bust of Mr. Baker*, în „Burlington Magazine", 1953, p. 21.
[2] R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor...*, cit., p. 12.
[3] J. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 122.
[4] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 58.
[5] *Ibidem*, p. 62.
[6] CHANTELOU, *op. cit.*, 8 iunie.
[7] A se vedea: F. ULIVI, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, 1959; E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento*, în *Rinascimento e barocco*, Torino, 1960, p. 181 și urm.
[8] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 145.
[9] CHANTELOU, *op. cit.*, 29 septembrie.
[10] *Ibidem*, 11 octombrie.
[11] Vorbind cu Colbert despre bustul lui Ludovic al XIV-lea spunea că „dacă ar fi lucrat după desene ar fi făcut o copie în loc de ceva original; și dacă ar trebui mai apoi, după ce bustul va fi terminat, să facă o copie după el, tot nu va putea face una la fel; i-ar lipsi noblețea ideii din cauza servituții imitației". Cf. CHANTELOU, *op. cit.*, p. 252, 30 iulie.
[12] *Op. cit.*, p. 125.
[13] Pentru contextualizare: A. SCHIAVO, *La donna nelle sculture del Bernini*, Milano, 1942, p. 40 și urm.
[14] I. FALDI, *Galleria Borghese. La sculptura dal secolo XVI al XIX*, Roma, 1954, p. 37.
[15] Pentru datare R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini...*, cit., catalog nr. 19 (2 a), p. 185.
[16] J. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 125.

Scanned with OKEN Scanner

[17] Pentru Algardi: A. NAVA CELLINI, *Aggiunte alla ritrattistica berniniana e dell'Algardi*, în „Paragone", VI, 1965, nr. 65, pp. 23—31; A. NAVA CELLINI, *Per l'integrazione e lo svolgimento della ritrattistica di Alessandro Algardi* în „Paragone", XV, 1964, nr. 177, pp. 15—36.

[18] Pentru atribuire și datare vezi R. WITTKOWER, *op. cit.*, Catalog nr. 42, pp. 209—210. Alți cercetători au atribuit bustul lui Francesco Machi.

[19] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 75.

[20] R. WITTKOWER, *op. cit.*, Catalog nr. 54, p. 224.

[21] I. FALDI, *Berniniana: un nuovo libro e una scultura inedita*, în „Paragone", VI, 1955, nr. 57, pp. 47—52.

[22] A. E. BRINCKMANN, *Barockskulptur*, Berlin-Neubabelsberg, 1919, II, p. 246.

[23] O sinteză exactă în R. WITTKOWER, *op. cit.*, catalog nr. 70, pp. 246—248.

[24] CHANTELOU, *op. cit.*, 21 și 22 iulie.

[25] *Ibidem*, 6 iunie.

[26] Cf. nota precedentă.

[27] Cf. R. WITTKOWER, *Sculptura*, trad. de Sorin Mărculescu, Ed. Meridiane, București, 1980, p. 131.

[28] CHANTELOU, *op. cit.*, 15 august.

[29] *Ibidem*, 6 sept.

[30] *Ibidem*, 10 sept.

[31] J. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 116.

[32] În legătură cu această statuie (V. MARTINELLI, *Contributi alla sculptura del Seicento. Andrea Bolgi a Roma e a Napoli*, în „Commentari", X, 1959, pp. 23—40) s-a avansat numele lui Bolgi.

[33] G. P. BELLORI, *Le vite de'pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, trad. românească de Oana Busuioceanu, 2 vol., Ed. Meridiane, București, 1975, II, p. 150.

[34] Cf. G. C. ARGAN, *Storia dell'arte italiana*, cit., III, p. 338.

[35] R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., catalog nr. 77, pp. 259—260; E. PANOFSKY, *Tomb Sculpture*, Londra, 1964, p. 95 și urm.

[36] J. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 118.

[37] M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fișa 231.

[38] CHANTELOU, *op. cit.*, 23 august.

[39] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 135.

[40] M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini* ... cit., p. 144.

Scanned with OKEN Scanner

[41] Vezi J. R. MARTIN, *Barocul*, trad. de Ana Oţel-Şurianu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 129.
[42] Pentru iconografie F. SAXL, *Veritas filia Temporis*, în volumul colectiv *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, p. 216 şi urm.
[43] Cf. M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fişa 232.
[44] J. R. MARTIN, *op. cit.*, p. 135. De Alegoriile Timpului în secolul al XVII-lea autorul se ocupă în capitolul VI (pp. 126—140) la care trimitem.
[45] Pentru referinţe mai ample vezi I. FALDI, *Galleria Borghese* ..., cit., p. 39 şi urm.
[46] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 142.
[47] Pentru cele ce urmează vezi R. BATTAGLIA, *La Cattedra berniniana di San Pietro*, Roma, 1943. Pentru iconografie fundamental rămîne E. MÂLE, *L'art religieux* ..., cît., p. 50 şi urm. O prezentare sintetică a execuţiei în WITTKOWER, *op. cit.*, catalog nr. 61, pp. 235—237.
[48] M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fişa 231.
[49] CHANTELOU, *op. cit.*, 7 septembrie.
[50] CHANTELOU, *op. cit.*, 31 iulie.
[51] *Ibidem*, 1 iulie.
[52] *Ibidem*, 4 oct.
[53] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 69.
[54] Pentru descriere vezi POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 120.
[55] Cf. R. WITTKOWER, *Bernini Studies. I. The Group of Neptun and Triton*, în „The Burlington Magazine", 1952, pp. 68—76.
[56] Ovidiu, *Metamorfozele*, ediţia David Popescu, Bucureşti, 1972, p. 56.
[57] M. HIBBARD, I. JAFFE, *Bernini's Barcaccia*, în „The Burlington Magazine", 1964, pp. 159—170.
[58] R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini* ..., cit., p. 29.
[59] BALDINUCCI, trad. românească, cit., p. 68.
[60] C. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma*, Roma, 1957, p. 191 şi urm.
[61] R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini*, ..., cit., p. 29.
[62] Cf. POPE-HENNESSY, *op. cit.*, p. 120.
[63] *Op. cit.*, pp. 91—95.
[64] BALDINUCCI, *op. cit.*, pp. 85—89.
[65] O trecere în revistă, în R. WITTKOWER, *op. cit.*, catalog nr. 50.

Scanned with OKEN Scanner

[66] Cf. şi I. LAVIN, *Bernini e l'unità . . .*, cit., p. 163.
[67] J. R. MARTIN, *Barocul, . . .*, cit., p. 115.

IX

[1] Cele două schelete au fost atribuite lui Bernini de V. MARTINELLI, *Capolavori noti e ignoti del Bernini*, în „Studii romani", III, 1959, p. 41 şi urm. Atribuirea acceptată de R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini* . . . cit., Cat. 24, p. 123, a fost reluată de M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini . . .*, cit., fişa 50. Pentru inscripţii V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri Edifici di Roma dal secolo XI ai giorni nostri*, vol. VIII, 1876, p. 266. Cf. şi H. KAUFFMANN, *Gian Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin, 1970, p. 115 şi urm.

[2] Pentru descrierea operei, vezi WITTKOWER, *op. cit.*, catalog nr. 26, pp. 195—196 şi M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fişa 60. Documente asupra monumentului dedicat lui Carlo Barberini au fost publicate de S. FRASCHETTI, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900. Virtutea din stînga a fost executată în atelierul lui Bernini de Stefano Speranza. Cf. G. BAGLIONE, *La vita de'pittori, scultori ed erchitetti*, 1642, p. 237; F. TITI, *Studio di pittura, scultura e architettura nelle chiese di Roma*, Roma, 1674, p. 215. Virtutea din dreapta este de Bernini, cf. WITTKOWER, *op. cit.*, cat. 26.

[3] Cf. CIACONIUS, *Vitae et res gestae Pontificum*, 1677, IV, col. 526. Vezi WITTKOWER, *op. cit.*, cat. nr. 43, pp. 210—212 şi M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fişa 101, unde se reface pe scurt, urmînd izvoarele, istoria monumentului.

[4] Atribuită de V. MARTINELLI, *Contributi alla scultura del Séicento. Andrea Bolgia Roma e Napoli*, în „Commentari", 1959, pp. 137—158.

[5] F. BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 166 o plasează în biserica San Lorenzo in Damaso. R. BATTAGLIA („*Un opera del Bernini ritrovata: la memoria del Merenda*, în „Le arti", 1942, pp. 356—360) a identificat opera cu una similară menţionată de Baldinucci în biserica Convertitelor. Pentru datare, cf. BATTAGLIA, *op. cit.*, nota 6.

Scanned with OKEN Scanner

6 BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 74, descriind monumentul inaugurat în 1647, scrie: „Deasupra marelui sarcofag, chiar în mijloc, este înfăţişată în bronz Moartea, stînjenită şi trufaşă totodată, cu spatele înaripat către privitor, cu capul acoperit de un văl şi cu faţa întoarsă, cu o mare carte în mînă, care vrea să sugereze în mod practic catastiful în care trece de obicei numele papilor seceraţi de coasa ei, în timp ce scrie cu litere de aur cuvintele: URBANUS VIII. BARBERINUS PONT. MAX. Iar iscusitul meşter a vrut ca pe foaia dinaintea acesteia să se mai vadă şi să se poată citi, tot cu litere de aur, o parte a numelui lui Grigore, înaintaşul lui Urban. Idee într-adevăr minunată, care a fost admirată de toată lumea şi care a prilejuit înaltei minţi a cardinalului Rapaccioli compunerea următoarelor versuri pline de duh, în cinstea ei: „*Pe marele Urban Bernini ca viu l-a-nchipuit / Întipărindu-i astfel în bronzul greu fiinţa/Că moartea însăşi lupt-acum să-i ia credinţa/Stînd pe mormînt ca semn că papa a murit*“. Moartea, începută cel mai devreme în 1639, a fost terminată în 1644 Cf. WITTKOWER, *op. cit., Cat. 30.* Pentru iconografie vezi E. PANOFSKY, *Mors vitae testimonium. The positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography,* în „Festschrift für H. Heydenreich“, München, 1964, pp. 222—236 şi C. WILKINSON, *The iconography of Bernini's Tomb of Urban VIII,* în „L'arte“, 14, 1971, pp. 54—62.

7 O legătură între basorelieful pentru mormîntul lui Francesco Raimondi (sculptat de francezul Nicolas Sale: cf. WITTKOWER, *Bernini, op. cit.*, cat. 46, p. 214; M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fişa 90) şi scheletele din capela Cornaro cu viziunea lui Ezechil a fost făcută în recenzia lui C. PURTLE la PETTERSON, *The Art of Ecstasy: Teresa, Bernini and Crashaw,* în „Burlington Magazine“, CXIV, 1972, p. 182. Pentru toate acestea vezi I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive,* Roma 1980, pp. 29—35 şi notele, pp. 146—149 şi notele pp. 198—200. Un „bozzetto“ din teracotă pentru reliefuI cu Viziunea lui Ezechil se află în sacristia din Santa Maria în Trastevere şi a fost executat probabil după LAVIN, *op. cit.*, p. 149 —, de Nicolas Sale „cu ajutorul lui Bernini“.

8 Pentru capela Chigi a se vedea J. SHEARMAN, *The Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo,* în „Journal of Warburg and Courtauld Institutes“, 24, 1961, pp,

Scanned with OKEN Scanner

129—160. Despre intervenţia berniniană D. GNOLLI, *La sepultura d'Agostino Chigi nella Chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma*, în „Archivio storico dell'arte", 1889, pp. 317—326. Vezi şi M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fişa 146 şi nota 10 la cap. IX.

[9] O dată între 1653 şi 1656 pentru desenul din colecţia Blunt e indicată de WITTKOWER, *op. cit.*, catag. 48, p. 216. Acceptată de M. şi M. FAGIOLO DELL'ARCO. Desenul pare a fi fost cerut lui Bernini de Federigo Cornaro, comanditar al capelei Cornaro, la cererea fratelui său Francesco, ce dorea să construiască mormîntul tatălui său. Mormîntul, distrus în secolul al XVIII-lea în San Nicolo da Tolentino din Veneţia nu era de amprentă berniniană.

[10] Documentele privind monumentele au fost publicate de S. FRASCHETTI *(Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, 1900) şi V. GOLZIO (*Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939). Pentru fazele execuţiei şi participarea atelierului, cf. R. WITTKOWER, *op. cit.*, cat. 77, pp. 259—260; M. şi M. FAGIOLO DELL' ARCO, *op. cit.*, fişa 231 şi pp. 10, 73, 107, 128, 143—144, 146, 156, 172, 211, 288.

[11] La 10 decembrie 1671 se efectuează prima plată pentru mormîntul lui Alexandru al VII-lea. Între ianuarie şi septembrie 1672 Giovanni Rinaldi este plătit pentru modelul celor patru alegorii şi al Morţii. La 7 octombrie 1672 Bernini însuşi primeşte 1 000 scuzi pentru desen şi model. Pentru toate acestea, S. FRASCHETTI,, *op. cit.*, pp. 384—391; V. GOLZIO, *op. cit.*, p. 157 şi urm. şi R. WITTKOWER, *op. cit.*, cat. 77, p. 259. Interesant pentru evoluţia proiectării de morminte este desenul preliminar (azi la Windsor Royal Library) publicat de H. BRAUER —R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 vol., Berlin, 1931, p. 169, il. 183 unde figura Morţii nu e încă prezentă.

[12] „... El se gîndea întruna la moarte, despre care avea adesea lungi convorbiri cu părintele Marchesi, nepotul său, călugăr în Congregaţia Oratoriului de la Chiesa Nuova, om de o bunătate şi pricepere bine cunoscute. Şi cu această dorinţă a aspirat întruna la fericirea ultimului prag, iar pentru a o dobîndi, a urmat timp de patruzeci de ani îndrumările devoţionale pe care le dau, în acest scop, părinţii Companiei lui Christos din Roma, unde mergea de două ori pe săptămînă să pri-

Scanned with OKEN Scanner

mească sfînta împărtășanie ...“ (F. BALDINUCCI, *op. cit.*, pp. 132—133).
Aceleași informații furnizează Domenico BERNINI, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini, descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma, 1713, p. 171 și urm.

[13] Istoria catafalcului Barberini poate fi dedusă din documentele publicate de B. FRASCHETTI, *op. cit.*, p. 93. O descriere în G. GIGLI, *Diario romano. 1608—1670*, ediția G. Ricciotti, Roma, 1958, la data de 3 august 1630. Un desen (nr. 5613) al catafalcului a fost catalogat de A. BLUNT-H. L. COOKE, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, Londra, 1960, p. 25. Era deja cunoscut de H. BRAUER—R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen ...*, cit., p. 126. Pentru toată bibliografia vezi Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO—S. CARRANDINI, *L'effimero barocco*, 2 vol., Rom, 1977—1978, vol. I, p. 79.

[14] Un desen al lui Bernini pentru catafalcul Beaufort se află la British Museum. Vezi M. BRAUER—R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen ...*, cit., pp. 161—162 de M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, pp. 10, 80—81, 122, 229, 231, 273, fișa 223. O gravură de M. de Rossi (reprodusă de M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, fig. 34) oferă o imagine asupra modului cum catafalcul a fost amenajat în biserică. O descriere în G. BOVIUS, *Honorarii Tumuli ac Funebris Pompae Descriptio in Exequarum Iustis Francisci Vindocinensi Duci Belfortio ...* Roma, 1669. Toate informațiile relevante, în Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO—S. CARRANDINI, L'effimero *barocco*, cit., I, p. 248.

[15] Catafalcul înălțat cu ocazia ceremoniei funebre desfășurată de ziua de 30 mai 1667 este cunoscut dintr-o gravură din același an (Bibl. Apostolică Vaticană) la care se referă Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, vol. I, p. 234. În 1665 la comanda papei, Bernini făcuse deja un coșciug și un craniu. Mărturia lui G. Riccordi („Lui Bernini i-a comandat un coșciug ca să și-l țină în cameră spunîndu-i că pînă nu-l aduce nu-l va primi în audiență“) e citată de VON PASTOR, *Storia dei papi*, Roma, 1961, vol. XIV; p. 322 și reprodusă de M. și M. FAGIOLO DELL'ARCO, *op. cit.*, fișa 209.

[16] A. BLUNT, *Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism*, in „Art history“, 1, 1978, p. 67.

[17] Ele se reduc la ce s-a citat mai sus la nota 11.

Scanned with OKEN Scanner

[18] G. MORPURGO—TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco*, în *Rettorica a barocco: Atti del III Congresso internazionale di Studi Umanistici*, Roma, 1955, pp. 163—169. Recenzie de M. SACCENTI, în „Convivium", XXV, 1957, pp. 94—96.

[19] Roma, Archivo di Stato, Not. A. C. (Mazzeschus), Plicul 4245, noiembrie 28, p. 278 și urm. Cf. I. LAVIN, *Bernini's Death* în „The Art Bulletin", 54, 1972, p. 184.

[20] Pagini lămuritoare asupra argumentului, în I. LAVIN, cit, supra, pp. 163—169.

[21] Asupra subiectului: A. TENENTI, *Il senso della morte e della vita nel Rinascimento*, Torino, 1980; Mc. O'CONNOR, *The Art of Dying Well*, New York, 1942; R. RUDOLF, *Ars Moriendi*, Köln, 1957; C. C. OLDS, *Ars Moriendi: A Study of the Form and Content of Fifteenth. Century Illustrations of the Art of Dying*, Pennsylvania Univ., 1966.

[22] Aluzii la literatura iezuită asupra morții, în J. DE GUIBERT, *La spiritualité de la Compagnie de Jesus*, Roma, 1953, p. 384 și urm. Asupra raportului lui Bernini cu mediul iezuit, R. KUHN, *Gian Lorenzo Bernini und Ignatius von Loyola*, în „Festschrift für Kurt Badt", Köln, 1970, pp. 297—323.

[23] R. BELLARMINO, *Opera omnia*, 12 vol., Paris, 1870—1874, vol. VIII.

[24] Cf. R. KUHN, *op. cit.*, pp. 308—309; A. BLUNT, *Illusionism and Mysticism*, cit, p. 79 și urm.

[25] R. KUHN, *op. cit.* p. 317.

[26] *Op. cit.*, p. 83 și urm.

[27] R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini*, Londra, 1966, p. 22.

[28] Din 1639 datează și bustul lui Giovanni Vigevano în Santa Maria Sopra Minerva considerat de Wittkower *(op. cit., supra,* cat. nr. 5, p. 175) operă de școală desi menționată de Baldinucci. M. și M. FAGIOLO DELL' ARCO, *op. cit.*, nu includ, din motive evidente, mormîntul Vigevano în catalogul operelor berniniene. Între craniul înaripat de la mormîntul Vigevano și acela din monumentul pentru Carlo Barberini ce poate face o apropiere generică.

[29] Cf. nota 6.

[30] R. KUHN, *Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini*, în Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte", LXIV, 1969, pp. 229—233.

Scanned with OKEN Scanner

[31] E. PANOFSKY, *Mors vitae testimonium*, cit., p. 223; cf. și *Tomb sculture*, New York, 1964, pp. 94—95.

[32] R. WITTKOWER, *op. cit.*, cat. 43, p. 211.

[33] Cf. PANOFSKY, op. cit., p. 244. A se vedea și F. SAXL, *Veritas Filia Temporis*, în *Philosophy and History: Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, p. 137 și urm.

[34] A se vedea: F. M. DE RAIMONDI, *La cappella de Raimondi in San Pietro in Montorio*, în „Roma", 1, 1923, pp. 37—38; R. WITTKOWER, *op. cit.*, pp. 214—215; I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, 1980, pp. 32—33.

[35] Vezi I. LAVIN, *op. cit.*, p. 33, nota 31.

[36] Bustul de la stînga altarului privea inițial către altar, așa cum rezultă din fotografia publicată de WEIBEL, *op. cit.*, il. VII. Pentru iconografia capelei Cornaro, în general, și funcția simbolică a scheletelor, vezi I. LAVIN, *Bernini e l'unità...*, cit, p. 146—149.

[37] A. CHASTEL, *Le Baroque et la mort*, în *Rettorica e barocco: Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici* (Veneția, 1954), Roma, 1955 pp. 34—56. Reluat și actualizat în A. CHASTEL, *Fables, formes, figures*, 2 vol., Paris, 1978, I, pp. 200—226. Recenzia de M. SACENTI, *Il Barocco e la morte*, în „Convivium", XXV, 1957, pp. 92—96.

[38] Sînt numeroase mărturiile asupra prezenței imaginii morții în mediul în care se desfășoară viața cotidiană a atîtor personaje de seamă ale vremii. Gregorio LETI, *Il nipotisme di Roma, o vero relazione delle Raggioni che muovono i pontefici all' aggradimento de' Nipoti. Del bene e male che hanno portata alla Chiesa dopo Sisto V sino al presente*. Ed. Elzeviriana, Amsterdam, 1667, 2 vol., II, p. 93, povestește spre exemplu: „Lui Alexandru al VII-lea îi plăcea să primească în audiență ambasadorii într-o încăpere plină cu capete de morți și unde se afla la vedere coșciugul în care trebuia îngropat după moarte, și acesta pentru a avea mereu proaspătă imaginea morții în fața ochilor". Cf. și W. WEIBEL, *Jezuitismus und Barocksculptur in Rom*, Strasbourg, 1909, p. 112. Alte informații de același tip, despre același papă, în L. VON PASTOR, *op. cit.*, XIV, I, p. 507. Cf. și H. KAUFFMAN, *op. cit.*, n. 1, p. 312. Tot de la LETI, *op. cit.*, II, p. 93,, știm că, cardinalul Oliva privea zilnic un cufăr ce conținea un schelet și unde stătea scris: *Memo-*

Scanned with OKEN Scanner

rare novissima tua ed in aeternum non peccabis. Cf. și E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 209. Aproape aceleași obiceiuri ale unor personaje mai puțin însemnate își găsesc ecou în BALDINUCCI, *Notizie* ..., cit., X, p. 155 *(Vita di Fabrizio Boschi)* și XIII, p. 377 *(Vita di Carlo Dolci).* Pentru o perspectivă asupra schimbării atitudinii în fața morții, vezi Philippe ARIES, *Essais sur la mort en Occident du Moyen Age a nos jours*, Paris, 1975. Trad. it. Laterza, Bari, 1980.

[39] E. MÂLE, *L'art religieux après le Concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle*, Paris, 1932.

[40] Referitor la aceasta vezi K. R. COEHN, *The Changing Meaning of the Transi Tomb in Fifteenth and Sixteenth Century Europe*, Berkley, 1968. J. BIALOSTOCKI, *The Image of Death and Funerary Art in European Tradition*, manuscris. Sînt recunoscător profesorului Bialostocki pentru amabilitatea de a mi-l fi pus la dispoziție.

[41] Cf. J. BIALOSTOCKI, *op. cit., p. 22.*

[42] G. C. ARGAN, *La „rettorica" e l'arte barocca*, în „Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici", Veneția, 1954, p. 12.

[43] J. BIALOSTOCKI, *op. cit.*, p. 25.

[44] Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 6499. În legătură cu aceasta: P. BAROCCHI, *Il Rosso fiorentino*, Roma. 1950, p. 192 și fig. 159; S. J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge Mass., 1961, p. 544 și fig. 666 Cf. și E. PANOFSKY, *Mors vitae testimonium* ... cit., p. 232 și fig. 8.

[45] Desenul în sangvină al lui Rosso e din 1517, iar gravura lui Veneziano din anul următor. Asupra iconografiei, cf. E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 231 și urm.

[46] Hartman SCHEDEL, *Liber chronicarum*, Nürnberg, 1493. Cf. F. W. WENTZLAFF-EGGBERT, *Das Triumphierende und der besiegte Tod in der Wort und Bildkunst des Barok*, Berlin, 1975, p. 18.

[47] T. S. R. BOASE, *Death in the Middle Ages. Mortality, Judgement and Remembrance*, Londra, 1972, p. 106.

[48] E. PANOFSKY, *Mors vitae* ... cit., p. 231.

[49] *Monumenta ignatiana*, Madrid, 1919, Seria II, p. 152. Citat și de E. MÂLE, *op. cit.*, p. 206.

Scanned with OKEN Scanner

[50] Colecția Chigi, Ariccia. Indicații în E. MÂLE, *op. cit.*, p. 213 și A. BLUNT, *Gianlorenzo Bernini. Illusionism and misticism*, cit., il. 52

[51] H. BRAUER—R. WITTKOWER, *op. cit.*, fig. 151. Cf. și A. BLUNT—H. COOKE, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra, 1960, nr. 33. Similitudini cu monumentul pentru Antonio Nigrita în Santa Maria Maggiore (1629), mormîntul lui Giovanni Vigevano în Santa Maria Sopra Minerva (†1630). Cf. H. KAUFFMANN, *op. cit.*, p. 115 și n. 38.

[52] Pentru Beham a se vedea J. WIRTH, *La jeune fille et la mort*, Geneva, 1979, pp. 137—140, il. 131, 134, 137, 138, 140, 148.

[53] Cf. R. BATTAGLIA, *op. cit.*, p. 360.

[54] Gravură de G. B. de'Cavalieri. Cf. M. FAGIOLO DELL' ARCO — S. CARRANDINI, *L'effimero barocco*, cit., I, il. 52.

[55] Cf. M. FAGIOLO DELLE'ARCO, *op. cit.*, I, il. 31.

[56] V. PITTI, *Essequie della Sacra Cattolica Real Maesta del Re di Spagna D. Filippo II d'Austria. Celebrate dal Serenissimo Duca Ferdinando Medici Gian Duca di Toscana*, Florența, 1598. Directorul artistic al aparatului a fost Ludovico Cigoli. A colaborat și Alessandro Allori căruia i se datorau tablourile în catifea neagră plasate în fața altarelor laterale și reprezentînd schelete culcate. Cf. *Feste e apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II*. Catalogo a cura di G. GAETA BARTELA și A. PETROLI TOPANI, Florența, 1969, p. 87.
Privitor la autor de schițe anatomice a se vedea *Mostra di disegni di Alessandro Allori*. Catalogo a cura di S. Lecchini Giovannoni, Florența, 1970. Desenele de „scorticati" („jupuiți") de Allori sînt de pus în legătură cu progresele în studiul corpului. Pentru aceasta a se vedea A. CHASTEL, *op cit.*, p. 215 și urm. și J. GUILLERME, *Sur l'esthétique du decharnement*, în „Revue d'esthétique", t. 2, 1969, pp. 139—154.

[57] Descrierea ceremoniei în Bibl. Ap. Vaticană, fond Barberini, V, VII, 112. Cf. E, MÂLE, *op. cit.*, p. 218.

[58] *Ibidem*, p. 219.

[59] *De humani corporis fabrica libri septem*, Basilea, 1543. Pentru raporturile estetice cu alte tratate de anatomie, vezi J. GUILLERME, *op. cit.*, p. 143 și urm.

[60] R. BATTAGLIA, *op. cit.*, p. 360.

Scanned with OKEN Scanner

[1] BALDINUCCI, *op. cit.*, p. 125. Actualmente cei doi îngeni se află în biserica Sant'Andrea della Valle.
[2] R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini...*, cit., catalog nr. 72.
[3] Cf. V. MARTINELLI, *Novità berniniane. 3. Le sculture per gli Altieri*, în „Commentari", 1959, pp. 204—207.
[4] R. WITTKOWER, *op. cit.*, catalog nr. 50.
[5] Cf. BATTAGLIA, *op. cit.*, p. 75 și urm.
[6] Cf. BORSI, *op. cit.*, p. 273 și urm.
[7] H. KELLER, *Die Kunst des 18. Jahrhundert*, Propjlaen Verlag, Berlin, 1971, p. 11.
[8] *Die Zeit des Barock, Europa und die Welt 1559—1600.* Herausgegeben von Hugh TREVOR-ROPER, München/Zürich, 1970. Ediția engleză: *The Age of Expansion.* Thomes and Hudson, Londra, 1968.
[9] A se vedea în acest sens cap. VII.
[10] Cf. V. L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957, p. 223.
[11] Scrisoare a lui Colbert către Charles Errard, 6 Sept. 1668. În: COLBERT, *Lettres*, cit., t. V., p. 290. Cf. TAPIÉ, *op. cit.*, p. 354, n. 3.
[12] Capitolul 6, intitulat *Frankreich: Monarchie und Volk*, pp. 176—210.
[13] Despre Félibien și urmările teoriei sale (*Idée du peintre parfait*, ed. 1707), cf. G. ARBORE, *Raffaello e la teoria artistica settecentesca*, conferință la Corso di Alta Cultura: „Raffaello e l'Europa", Roma 14—27 aprilie 1984. Sub tipar în Actele Cursului.
[14] BLONDEL, *Cours d'architecture*, Paris, 1698, II, I.
[15] V—L. TAPIÉ, *op. cit.*, p. 227.
[16] WITTKOWER, *Il barocco in Italia*, în *Manierismo, barocco, rococó...*, pp. 319—326. Cf. și J. BIALOSTOCKI, *Y eut-il une théorie baroque de l'art*, în *Barocco fra Italia e Polonia.* A cura di Jan Slaki. [Atti del IV Convegno di studi promosso dal Comitato degli studi sull' arte dell'Accademia Polacca delle scienze e della Fondazione Giorgio Cini di Venezia — Varșovia 14—18 oct. 1974], Varșovia, 1977, p. 34.
[17] A se vedea în principal: F. KIMBALL, *The Genesis of the Château Neuf at Versailles, 1668—1971. II. The Grand Escalier*, în „Gazette des Beaux Arts", 40, 1952;

Scanned with OKEN Scanner

P. FRANCASTEL, *Versailles et l'architecture urbaine au XVIIe siècle*, în „Analles", an X, oct.—dec. 1955.

[18] Cf. V—L. TAPIÉ, *op. cit.*, p. 247 și urm.

[19] J. BIALOSTOCKI, *Le Baroque: style, époque, attitude*, în „L'information d'Histoire de l'art", ian.-febr. 1962, pp. 19—33. În rom. în J. B., *O istorie a teoriilor despre artă*, cit.

[20] W. WEISBACH, *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, vol. XI din Propyläen Kunstgeschichte, Berlin, 1924, p. 56.

[21] G. BAZIN, *Clasic, baroc și rococo*, Ed. Meridiane, București, 1970. [prima ed., în engleză, sub titlul *Baroque and Rococo*, Londra, 1974] p. 31.

[22] Pentru cele de mai sus: E. F. SEKLER, *Wren and his place in European Architecture*, Londra, 1956; J. SUMMERSON, *Architecture in Britain: 1530 to 1830*, Harmondsworth, 1953.

[23] Pentru arta venețiană a perioadei și încadrarea ei, R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Harmondsworth, 1958.

[24] Vezi: Pavel JANÁK, *Cerninsky palác v Praze a jeho předkové*, Umeni XV, Praha 1943—1944, p. 53 și urm.; Zdenek KALISTA, *Mladi Humprechta Jana Cernina z Chudenic. Zroseni barokniho kavaliera*, Praga, 1932.

[25] J. NEUMANN, *Das böhmische Barock*, Praga, 1970, p. 103.

[26] Pentru cele ce urmează vezi: E. DOSTAL—J. SIMA, *L'architecture baroque de Prague*, Paris, 1926; Jiřina VIDROVÁ, Ema SEDLAČKOVÁ, *Prazske Baroko*. Catalog. Praga, 1938; ***, *Barock in Böhmen*. Herausgegeben von K. M. SWOBODA (Die Architektur und Plastik von Erich BACHMANN. Die Malerei von Erich HUBALA. Des Kunstgewerbe von Hermann FILLITZ und Erwin NEUMANN), München, 1964; E. HEMPEL, *Baroque Art and architecture in Central Europe*, The Pelican History of Art, Harmondsworth, 1965; B. KNOX, *The Architecture of Prague and Bohemia*, Londra, 1965; Jaromir NEUMANN, *Contribution au problème du caractère spécifique du baroque de Bohème*, în „O barokni Kultuře (Sbornik stati)", Brno, 1968.

[27] Vezi: Oskar POLLAK, *Johann und Ferdinand Maximilian Brokoff*, Praga 1910.

Scanned with OKEN Scanner

[28] M. SCHWARZ, *Der Heilige Nepomuk auf der Karlsbrücke in Prag. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, 1969.

[29] E. POCHE, *Matyás Bernard Braun*, în „Uměni", X, Praga, 1938, p. 255 și urm.

[30] M. KARPOWICZ, *Arta poloneză în secolul al XVII-lea*. În românește de Rodica Ciocan-Ivănescu, Ed. Meridiane, București, 1979. Ediția poloneză: Varșovia, 1975.

[31] M. KARPOWICZ, *op. cit.*, p. 75.

[32] Vezi M. KELLER, *op. cit.*, p. 11. Pentru reflexele romane: H. SEDLMAYR, *Fischer von Erlach und Bernini*, în „Das Münster", V, München, 1952, p. 265 și urm. și *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien-München, 1956.

[33] S. MOSSAKOWSKI, *Tylman z Gameren, architekt polskiego Baroku*, Wroclaw, 1973.

[34] H. G. FRANZ, *Dientzenhofer Baumeisterfamilie*, în „Neue Deutsche Biographie", III, Berlin, 1957.

[35] Cf. TAPIÉ, *op. cit.*, p. 287.

[36] Cf. H. SEDLMAYR, *Österreichische Barockarchitektur 1690—1740*, Viena, 1930; B. GRIMSCHITZ, *Wiener Barock Paläste*, Viena, 1947; H. BENEDIKT, *Zum österreichschen Barock*, în volumul omagial *Etudes européennes. Mélanges offerts à V. L. Tapié*, Paris, 1973.

[37] Pentru cele ce urmează: M. ȚOCA, *Clujul baroc*, Cluj-Napoca, 1983.

[38] Al. DUȚU, *Humanisme, Baroque, Lumières: l'exemple roumain*, București, 1984, p. 61.

[39] B. VUJÓVIĆ, *L'art serbe au XVIIIe siècle et son environnement intellectuel*, comunicare la colocviul organizat de A.I.E.S.E.E. în 1976 la Iași și Suceava. Apud Al. DUȚU, *op. cit.*, p. 60—61.

[40] R. THEODORESCU, *Manierism și „prim baroc" postbizantin între Polonia și Stambul: cazul moldav (1600—1605)*, în „Studii și cercetări de Istoria artei" — seria artă plastică, tom 28, 1981, p. 63—93. Vezi și: R. THEODORESCU, *Gusturi și atitudini baroce la români în secolul al XVII-lea. Note liminare*, în „Studii și cercetări de istoria artei" — seria artă plastică, tom 27, 1982, p. 37—46.

[41] Vezi N. SABAU, *Prolegomena la iconografia sculpturii baroce din Transilvania*, în volumul omagial dedicat academicianului Virgil Vătășianu: *Studii de istorie a artei*. Sub redacția lui Mircea Țoca. Cluj-Napoca, 1982, p. 190.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

IN LOC DE PREFAȚĂ 5

I. BAROC: UN CONCEPT ÎN MIȘCARE 9
Stil și personalitate: Bernini artist „modern" 9 Despre originea conceptului de baroc 15 Negativitatea sensului noțiunii 17 Barocul ca stil și categoriile wölffliniene 19 Stilul ca fenomen istoric și valoarea limbajului. Constanta barocă 23 Barocul ca tip de existență 27 Elemente de consens 30 Manierismul, fenomen de inerție și non-stil 32 Manierismul ca stil și constantă 34 Aprecierea manierismului: factorii ponderabili și criza spirituală 37 Definirea contextuală a conceptelor. Barocul limitativ 40 Barocul și teoria culturii 44 Stilul cultural și stilul de viață 48 Juxtapunerea tendințelor și lipsa omogenității 50 Unitatea ideală și criteriile posibile. Barocul — artă a persuasiunii 53

II. PARIUL CU ISTORIA 58
Valoarea formativă a artei antichității și a Renașterii 58 Etalonul dificultăților 63 Acțiunea ca „motor al mișcării" 66 Parafrazarea clasicului 68 Semnificația contextuală 71 Spiritualizarea iluzionistă 73

III. SCULPTURA CA ARHITECTURĂ 76
Baldachinul și spațialitatea interioară 76 Manifestul arhitecturii baroce 79 „Obiectul" ca aparat efemer stabilizat 82 Locul teatral 85 Dincolo de tradiție 88

IV. DEFINIREA LIMBAJULUI ARHITECTONIC . . 91
Lexicul și particularitățile stilului 91 Bernini și Palladio 93 Bernini și Borromini. Terenul confruntării 97 Reacția față

Scanned with OKEN Scanner

de model și tehnica viziunii 101 Spațiul-dimensiune și ficțiunea teatrală 105

V. ARHITECTURA CA PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ 109
„Il bel composto" 109 Funcția decorației și efectul de unitate 112 Către regia spectacolului total 118 Redimensionarea demersului 124

VI. CLASICISMUL CA VIRTUOZITATE ȘI CENTRALITATEA DINAMICĂ 126
Piața San Pietro: „mașinăria eroică" și „mașinăria teatrală" 126 Sant'Andrea al Quirinale sau contracția explozivă 136 Regula ca pretext al efectului 142 Vocabularul curent și proiectele inițiale pentru Luvru 147 Spiritul bramantesc și exercițiul de stil 149

VII. BERNINI ȘI LUVRUL. AMBIGUITATEA OPOZIȚIEI CLASIC-BAROC 153
Datele experienței berniniene în construcția de palate 153 Lemercier, Mansart, Le Vau — o echipă redutabilă 155 Arhitecții francezi, Colbert și Luvrul 163 Proiectele lui Rainaldi, Pietro da Cortona, Candiani 167 Contradicția între principiul funcționalității și cel al efectelor spectaculare. Primul proiect al lui Bernini 174 Bernini la Paris. Pragmatismul ca cenzură a fanteziei 176 Contraofensiva arhitecților francezi și aparenta izbîndă a Cavalerului 180 Dincolo de utopie. Grandoarea și soliditatea ca argumente 185 Abandonarea proiectului Bernini. Ambiguitatea opoziției clasic-baroc 188.

VIII. REALUL ȘI ALEGORICUL 194
Personificarea reprezentării 194 Forța observației 197 Modelul ca absență 200 Bustul lui Ludovic al XIV-lea: o limită a virtuozității 202 Viața ca alegorie 205 Alegoria adevărului 210 Alegoria religiei 213 Alegoriile naturii 216

IX. CĂTRE O STILISTICĂ A MORȚII 226
Recurența unei imagini 226 Unitatea iconografică 232 Relativitatea valorilor și ineluctabilitatea dispariției 235

X. BAROCUL EUROPEAN CU ȘI FĂRĂ BERNINI 241
Atelierul și amprenta asupra operei 241 „Vîrsta barocă" și presiunea fenomenelor aderente la dinamica socială 246 Franța solemnă și doctrina clasică 249 Faze și defazare

Scanned with OKEN Scanner

253 Centre de iradiere — centre de recepționare. Boemia și berninismul fără Bernini 255 Matricea internaționalizantă 259 Un limbaj la hotarul între secole 261 Cazul transilvan: învățăminte provizorii 263 Între morfologia noului stil și „haina postbizantină“ 265

NOTE . . . . . : 268

ERATĂ

La pagina 38 rîndul 15 de jos în loc de:
cel mai convingător, după același Panofsky, de ope-
se va citi:
(cel mai autentic reprezentate de Rafael), și cu un

Redactor: VICTORIA JIQUIDI
Tehnoredactor: DOINA PODARU

Apărut: 1984; coli de tipar: 9,75; planșe: 40
Bun de tipar:

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Șos. Alba Iulia nr. 40
Republica Socialistă România

JACOB ROSENBERG VIORICA GUY MARICA	Criteriul calității în artă Pictura germană între Gotic și Renaștere
H.R. RADIAN	Cartea proporțiilor
DAN GRIGORESCU	Aventura imaginii
ALEKSA CELEBONOVIC	Realismul burghez la sfîrșitul secolului al XIX-lea
JOHN SHEARMAN	Manierismul
FRANÇOIS CHENG	Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc
ION IANOȘI	Sublimul în estetică
KARL JETTMAR	Arta stepelor
MIHAI GRAMATOPOL	Arta imperială a epocii lui Traian
ANDREI CORNEA	Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină
ION IANOSI	Sublimul în artă
MIHAI ISPIR	Clasicismul în arta românească

în pregătire

ALEXANDRA TITU	Caravaggio sau realitatea ca miracol
MARIUS TĂTARU	Romantismul și pictura

Scanned with OKEN Scanner

curente și sinteze

In opera lui Bernini s-au topit influențe și s-au cristalizat tendințe ce au dominat arta europeană timp de aproape două secole și au marcat decisiv arta teritoriilor Lumii Noi. Poate nici un alt artist nu a avut un rol mai însemnat în elaborarea limbajului cu gradul cel mai scăzut de stereotipie, cunoscut pînă la el, din istoria artei. Soluțiile artistice îndrăznețe preconizate de Bernini, analizate în detaliu, dovedesc însă că în chiar opera sa există germenii contradicțiilor ce au făcut dificilă definirea însăși a conceptului de baroc. Barocul nu este un fenomen unitar pe planul stilului. O reexaminare a capacității operaționale a conceptului nu poate avea însă loc decît cu condiția reabordării din perspectivă morfologică a creațiilor puse sub semnul barocului ce au servit drept parametri pentru desemnarea unor fenomene relativ unitare pe planul stilului. Cît de înșelătoare este această unitate — iată ce și-a propus să ilustreze cartea noastră.

GRIGORE ARBORE

Lei 24

Pe copertă: BERNINI. *Baldachinul*, San Pietro, Roma

Scanned with OKEN Scanner